editora unesp DIGITAL

Solange de Aragão

A cidade nas artes

Da Colônia ao Império

A cidade nas artes: da Colônia ao Império

Solange de Aragão

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

ARAGÃO, S. *A cidade nas artes*: da Colônia ao Império [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2024, 158 p. ISBN: 978-65-5714-554-8. https://doi.org/10.7476/9786557145548.

All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribição 4.0.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimento.

A CIDADE NAS ARTES

FUNDAÇÃO EDITORA DA UNESP

Presidente do Conselho Curador
Mário Sérgio Vasconcelos

Diretor-Presidente / Publisher
Jézio Hernani Bomfim Gutierre

Superintendente Administrativo e Financeiro
William de Souza Agostinho

Conselho Editorial Acadêmico
Luís Antônio Francisco de Souza
Marcelo dos Santos Pereira
Patricia Porchat Pereira da Silva Knudsen
Paulo Celso Moura
Ricardo D'Elia Matheus
Sandra Aparecida Ferreira
Tatiana Noronha de Souza
Trajano Sardenberg
Valéria dos Santos Guimarães

Editores-Adjuntos
Anderson Nobara
Leandro Rodrigues

SOLANGE DE ARAGÃO

A CIDADE NAS ARTES

DA COLÔNIA AO IMPÉRIO

editora
unesp
DIGITAL

© 2024 Editora Unesp

Direitos de publicação reservados à:
Fundação Editora da Unesp (FEU)
Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.editoraunesp.com.br
www.livrariaunesp.com.br
atendimento.editora@unesp.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
de acordo com ISBD
Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva – CRB-8/9410

A659c Aragão, Solange de

A cidade nas artes [recurso eletrônico] : da Colônia ao Império / Solange de Aragão. – São Paulo : Editora Unesp, 2024.

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-65-5714-554-8 (eBook)

1. História do Brasil. 2. História do Brasil Colônia. 3. História do Brasil Império. 4. História da arte brasileira. 5. História cultural. 6. Arquitetura. 7. Literatura. 8. Artes plásticas. I. Título.

CDD 981
2024-1245 CDU 94(81)

Índice para catálogo sistemático:
1. História do Brasil 981
2. História do Brasil 94(81)

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp)

Editora afiliada:

Asociación de Editoriales Universitarias de América Latina y el Caribe

Associação Brasileira de Editoras Universitárias

Agradeço ao professor Euler Sandeville Jr., que se prontificou a continuar a supervisão da pesquisa que deu origem a este livro depois do falecimento do professor Murillo Marx (1945-2011) – quem primeiro me apoiou nesse projeto de pós-doutorado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de São Paulo (USP) e com quem tive a oportunidade de conversar diversas vezes sobre as questões da Arte.

Agradeço à USP e a todos os funcionários dessa instituição que me deram o suporte necessário ao desenvolvimento da pesquisa.
Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), que viabilizou este trabalho por meio de uma bolsa de pós-doutorado.

Agradeço à Editora da Unesp, universidade onde leciono atualmente, que se interessou em publicar esta obra.

Agradeço também aos meus familiares e amigos pelo apoio dado em todos os momentos.

Sumário

Introdução – A cidade brasileira na arte 9

1 A cidade brasileira na literatura 15
2 A cidade brasileira na pintura 55
3 A cidade brasileira na fotografia paisagística 99
4 Outras artes 133

Conclusão – Arte e Cidade no Brasil 145
Referências 151

Introdução
A cidade brasileira na arte

Se pensarmos nas representações da cidade brasileira na arte durante o período colonial e ao longo do Império, observamos que muitas vezes o público interessado nessa representação era o europeu. Daí as diversas imagens de Recife e de Olinda, elaboradas por Frans Post, do Rio de Janeiro e de São Paulo, documentadas por Thomas Ender, de Vila Rica e do Rio de Janeiro, registradas por Rugendas, e do Rio de Janeiro, retratadas por Debret. Daí também o sucesso dos diversos relatos de viagem com descrições da cidade brasileira, da flora e da fauna, dos habitantes do país, escritos em sua maior parte por viajantes europeus – como Saint-Hilaire, Maria Graham, Spix e Martius, Avé-Lallement, entre tantos outros.

O público brasileiro permaneceu interessado, praticamente durante todo o período colonial, em representações de temas de cunho religioso. Por isso o destaque dado às pinturas internas de igrejas e capelas, à música de caráter sacro, às peças teatrais, muitas vezes elaboradas para catequese dos índios. Exceções foram os poemas satíricos de Gregório de Matos, ou arcádicos de Tomás Antônio Gonzaga, direcionados a um público extremamente restrito, posto que a maior parte dos habitantes deste país mal

sabia ler e escrever naquela época, prevalecendo muitas vezes a difusão oral da cultura. Mesmo os grandes romancistas e poetas do século XIX, da categoria de um Joaquim Manuel de Macedo, de um José de Alencar, de um Machado de Assis, ou de um Gonçalves Dias, contaram com públicos relativamente restritos.

Durante séculos, foi do interesse da Metrópole que não se difundissem novas ideias na Colônia por meio da publicação de livros e periódicos – o que influenciou largamente a caracterização do público brasileiro, muitas vezes apático à arte e à literatura. Antonio Candido chama atenção para o fato de que não havia no Brasil nem universidades, nem tipografias, nem periódicos, e que a instrução, além da primária, limitava-se à formação de clérigos em nível equivalente ao secundário. Além disso, eram poucas as bibliotecas – a maior parte limitada aos conventos, o teatro era "paupérrimo e muito fraco", e "muito fraco o intercâmbio entre os núcleos povoados do país, sendo dificílima a entrada de livros" (Candido, 2004, p.8). Nesse contexto, não havia espaço para a formação da sensibilidade artística do povo brasileiro de um modo geral.

A estreita relação culturalmente estabelecida entre a arte e os trabalhos manuais também interferiu sobremaneira não apenas em nossa produção artística, mas na própria apreciação da arte produzida por escravos e ex-escravos, por negros e mulatos. Essa quase ausência de formação artística permaneceu até o século XIX, quando foi criada, entre 1816 e 1826, a Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro, transferindo a produção da arte dos escravos e ex-escravos para os homens livres. Foi no século XIX também que a cidade brasileira passou a ser retratada mais amplamente por artistas e escritores do Brasil, nas trilhas de um nacionalismo que começava a despontar.

Nesse mesmo período, a cidade brasileira passou por um intenso processo de transformação, que acabou favorecendo a produção artística em seu meio. Evidentemente houve algumas exceções nos séculos anteriores, como foi o caso de Vila Rica, que surgiu, se desenvolveu e entrou em decadência no século XVIII, sendo acentuadamente propícia ao fazer artístico nesse período – denominado Século do Ouro.

A cidade colonial refletia diretamente as dificuldades do fazer artístico, assim como a cidade do Império, sob nítida influência europeia, se abre para a produção de uma arte mais laicizada em contraposição à arte sacra do Brasil Colônia.

A cidade brasileira retratada por meio da arte nesse momento – entre a Colônia e o Império – revela as suas contradições sociais de senhores e escravos, homens e mulheres, homens e meninos, sobrados altos e casas térreas, de porta-e-janela, com os mucambos às margens do espaço urbano; revela ainda suas contradições intrínsecas de cidade colonial que tenta a todo custo se europeizar ao longo do século XIX, ganhar ares civilizados, negando seus traços provincianos, suas construções antigas erguidas no alinhamento de ruas estreitas e compridas.

E a arte em que a cidade brasileira aparece retratada segue aqui uma periodização peculiar, com o Barroco se desenvolvendo ainda em pleno século XVIII e o Romantismo, no século XIX, sempre com caracteres e significados muito particulares – vinculados à dimensão social do país. Aqui, o Barroco não correspondeu a uma continuação da arte clássica da Renascença, como propõe Arnold Hauser (1998, p.448), tampouco a seu oposto, como estabelecem outros estudiosos do assunto, como Wölfflin. O Barroco brasileiro teve seu ápice ligado à descoberta do ouro em regiões distantes do litoral, e ganhou maior expressividade nas mãos de mulatos e mestiços. Aqui, o

Romantismo foi nacionalismo, foi indianismo, foi abolicionismo – registro da realidade social, urbana, rural e regional do país. Mas como na Europa, constituiu, quase um século depois, "profunda e vasta revolução cultural" (Moisés, 1989, p.3). No Brasil, não havia ruínas para serem sublimadas pelos românticos, mas uma natureza exótica, que se tornou "motivo de orgulho passando a substituir a grandeza e a beleza que se desejaria ter tido no passado histórico" (Candido, 2004, p.81-2).

A cidade brasileira retratada pelos artistas do Oitocentos é, sob certos aspectos, a cidade colonial em transformação, mas ainda assim irregular, polinuclear, tendendo à linearidade, sem contorno definido, acomodando-se em terrenos acidentados, com ruas tortas e muitas ladeiras, com o casario amoldando-se à topografia[1]. Uma cidade de paisagens variadas, entre o mar e os morros, entre as montanhas, junto aos rios, em meio à vegetação, de casas térreas e alguns sobrados ou de muitos sobrados, de construções às vezes sob nítida influência europeia.

Colônia e Império representam dois momentos distintos na história do país, na história da arte brasileira, na história da literatura, na história da casa, na história da cidade e de suas paisagens, na história da sociedade patriarcal e escravocrata. São contextos políticos diversos que repercutem na produção artística nacional e no desenvolvimento econômico e urbano de nossas cidades. Nesse sentido se estabelece uma relação muito clara entre História, Arte e Cidade no Brasil.

Os pintores viajantes só chegaram aqui depois da abertura dos portos às nações amigas – Frans Post integrava a comitiva de Maurício de Nassau e não pode ser desvinculado da invasão holandesa; a criação da imprensa deu-se depois da chegada da Família Real, em 1808,

1 Sobre esses aspectos da cidade brasileira, ver Marx (1980).

possibilitando a difusão de livros, folhetins e gravuras; da mesma forma, a criação e o estabelecimento da Academia Imperial de Belas Artes, onde se formariam alguns dos artistas brasileiros de maior destaque no cenário nacional, foram posteriores a esse acontecimento.

A passagem da Colônia ao Império também resultou em significativas modificações na cidade brasileira e em suas paisagens – modificações estas que foram registradas por meio da arte e da literatura, tornando-as fontes documentais de valor expressivo para a caracterização histórica das cidades do Brasil.

Assim, a análise das aquarelas de Thomas Ender, das gravuras de Rugendas, das pinturas de Agostinho da Mota, de Almeida Júnior, de Benedito Calixto, de Firmino Monteiro, de Aurélio de Figueiredo e de Miguel Dutra, dos desenhos de Hércules Florence, dos poemas de Gregório de Matos, de Cláudio Manuel da Costa e de Álvares de Azevedo, dos romances de Joaquim Manuel de Macedo, de José de Alencar e de Machado de Assis, das peças teatrais de Franklin Távora, dos contos de Taunay, das crônicas machadianas, das fotografias de Militão Augusto de Azevedo, de Marc Ferrez, de R. Lindemann, de Augusto Stahl, de Benjamin Mullock, para citar apenas alguns exemplos, expõe determinados aspectos da cidade brasileira que não aparecem em outras fontes documentais, dando maior sentido e significado à história que se pretende construir.

O objetivo aqui é conduzir o leitor a um percurso pela cidade brasileira, do período colonial e do Império, por meio da arte e da literatura.

1
A CIDADE BRASILEIRA NA LITERATURA

A reflexão sobre o modo como a cidade brasileira aparece na literatura gera, logo de início, dois problemas essenciais, principalmente no que concerne ao período colonial. Em primeiro lugar, é preciso decidir o que será considerado cidade nos três primeiros séculos de povoamento. Se considerarmos o termo no sentido político-administrativo, na hierarquia "povoação-vila-cidade", de herança portuguesa, teremos de deixar de lado alguns textos importantes, como a peça *Na vila de Vitória*, de José de Anchieta (1950) – uma das raras vezes em que a área urbana, então denominada "vila", aparece como personagem (ou como voz) na literatura do Brasil ou sobre o Brasil. Por outro lado, se incluirmos na análise toda vila e povoação, o recorte se amplia demasiadamente na passagem da Colônia para o Império. A solução mais apropriada neste caso talvez seja adotar o termo no sentido político-administrativo, considerando as exceções relevantes para a reflexão pretendida.

O segundo problema diz respeito a quais textos devemos incluir neste estudo, tendo em vista questões concernentes à literatura em si – como quais autores considerar na constituição da literatura brasileira, por exemplo. Em

relação a isto, optamos por adotar para análise as obras constantes na *História da literatura brasileira*, de Massaud Moisés,[1] em particular aquelas que apresentam caracterizações das cidades do Brasil. Esse literato assume como texto que marca a origem de nossa literatura a *Carta*, de Pero Vaz de Caminha – a primeira descrição do Brasil, que evidentemente não apresenta nenhuma referência à cidade brasileira, uma vez que ainda não havia cidades ou núcleos urbanos no país recém-descoberto, mas contém a primeira descrição de uma aldeia de índios, que Pero Vaz de Caminha (1963) denomina "povoação", "em que haveria nove ou dez casas [...] de madeira, e [...] cobertas de palha, de razoável altura". Às cartas, como a de Pero Vaz de Caminha, do padre Antônio Vieira e do padre Manoel da Nóbrega – em que se encontram referências à Bahia, a Pernambuco, a São Vicente, São Paulo e ao Espírito Santo, assim como alguns dados sobre Salvador em 1549 (Nóbrega, 1988, p.89) –, seguem-se as peças escritas pelos jesuítas, com o intuito de catequizar os índios e chamar a atenção dos fiéis para os seus pecados, como a já referida obra de José de Anchieta, intitulada *Na vila de Vitória*.

O auto, que chegou a ser representado em Vitória, no Espírito Santo, foi escrito em português e castelhano, provavelmente no ano de 1586, e corresponde a uma das obras que estão nas origens do teatro brasileiro. Marcado pela alegoria, o drama em três atos não pode ser desvinculado

---

1 Cf. Moisés (1985), especialmente os volumes referentes a Origens, Barroco, Arcadismo, Romantismo e Realismo. Os autores e obras analisados por Massaud Moisés são praticamente os mesmos considerados por Alfredo Bosi em *História concisa da literatura brasileira* ou por Antônio Cândido em *Formação da literatura brasileira* e no primeiro volume de *Presença da literatura brasileira* – ainda que este último considere algumas obras como "manifestações literárias" e não como literatura no sentido estrito do termo e alguns movimentos como não pertencentes à literatura brasileira.

de seu contexto histórico e social. Sua elaboração se deu no "período dos Filipes", quando Portugal, sem descendentes legítimos para o reino e extinta a dinastia de Avis com a morte do Cardeal D. Henrique, passa a domínio espanhol por cerca de sessenta anos (de 1580 a 1640), durante os reinados de Filipe II, Filipe III e Filipe IV (Mello; Almeida, 1960, p.176). Em defesa da fé católica, Filipe II recruta "para sua causa o auxílio da Companhia de Jesus" (ibidem, p.177). No auto de José de Anchieta, fica evidente o apoio dado pelos jesuítas ao monarca espanhol. Fica evidente também a mensagem de redenção do texto. A alegoria é, portanto, político-religiosa, como afirma Alfredo Bosi (1992, p.76).

Nesse contexto, José de Anchieta (1950, p.21) menciona os pecados ocorridos na Capitania do Espírito Santo, de um modo mais geral: "*Pues esta Capitanía / llamada 'Espíritu Santo', / ! yo le doy tal batería, / que hacen, de noche y día, / pecados a cada canto!*". E, a partir de determinado momento, a vila de Vitória entra em cena, passando a contracenar com o Governo, lamentando os pecados de seu povo: "*No sabe al que dolerse entristecido, / mi corazón lloroso y congojado, / viendo de todo perderse, en el pecado, / mi pueblo, de muchos vicios ya vencido*" (ibidem, p.39).

A vila de Vitória é personificada por Anchieta.[2] Entra em cena, coloca-se de joelhos, senta-se em uma cadeira,

---

2 Em *Dialética da colonização*, Alfredo Bosi (1992, p.75) afirma ser o auto *Na vila de Vitória* "o exemplo mais coerente do processo alegórico trabalhado por Anchieta". Segundo Bosi, não há, a rigor, personagens nesse auto, e sim vozes que remetem a entes políticos, morais e religiosos (ibidem). Além disso, as falas moralizantes têm por objetivo, nessa alegoria, amenizar as tensões políticas na capitania do Espírito Santo em fins do século XVI – momento em que a vila de Vitória foi, simultaneamente, "cabeça de uma capitania portuguesa vacante, em 1589 (pela morte de seu donatário, Vasco

tem seu coração entristecido, lamenta-se, suspira e chora por seu povo ao dialogar com o Governo. Este, a certa altura pergunta: "pois que sois de Portugal, / como falais castelhano?" (Anchieta, 1950, p.41). Ao que Vitória responde: "*Porque quiero dar su gloria a Felipe, mi señor*" (ibidem) – uma homenagem a Felipe II da Espanha, conhecido por sua religiosidade (ibidem).

Ao se apresentar ao Governo, Vitória refere-se ao Brasil, evidenciando certa oposição aos índios: "*Soy antigua en el Brasil. / Mis hijos y moradores, / siempre fueron vencedores, / con esfuerzo varonil, / de los indios tragadores*" (ibidem). Essa oposição entre os índios e a cidade brasileira (ou mesmo a vila e a povoação) também aparece nas *Cartas do Brasil* do padre Manoel da Nóbrega, quando este escreve que, ao procurar um lugar ideal para a implantação do colégio dos jesuítas, dá preferência a um sítio localizado "além da cerca" (Nóbrega, 1988, p.83). O governador, entretanto, considera o lugar inconveniente por "não ficar dentro da cidade e por haver guerra com o Gentio" (ibidem, p.84). A própria localização da cidade brasileira deu-se inicialmente ao longo da costa em função da disputa territorial entre índios e portugueses, como assinala Pero de Magalhães Gândavo (1980) em seu *Tratado da Terra do Brasil*: "Não há pela terra dentro povoações de portugueses por causa dos índios que não o consentem, e também pelo socorro e tratos do Reino lhes é necessário estarem junto ao mar para terem comunicação de mercadorias. E por este respeito vivem todos junto da Costa".

Esses tratados da terra do Brasil ou tratados descritivos também foram incluídos por Massaud Moisés entre os textos que correspondem às origens da literatura

---

Fernandes Coutinho) e uma cidade feita juridicamente castelhana pela união dos Estados ibéricos sob Felipe II, desde 1580" (ibidem, p.76).

brasileira. Um dos mais importantes no que se refere à cidade é o *Tratado descritivo do Brasil*, de Gabriel Soares de Sousa, escrito em 1587. Nesse texto, são mencionadas algumas vilas, a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, edificada, segundo o autor, "num alto, numa ponta de serra" (Soares, [s.d.], p.101), e a cidade de Salvador, minuciosamente descrita. Em relação a esta última, Gabriel Soares de Sousa faz referência à existência dos antigos muros que a cercavam nos tempos do governador Tomé de Sousa, os quais foram abaixo por serem de taipa e por não receberem os devidos cuidados e reparos da parte dos governadores; apresenta uma estimativa de sua população, calculada então em "oitocentos vizinhos"; menciona e descreve a praça situada no centro da cidade, cercada por "umas nobres casas" e por edifícios públicos, com o pelourinho ao centro e uma "grande vista sobre o mar" – provavelmente uma das primeiras descrições de uma praça brasileira; trata das ruas e dos caminhos, da casa da Misericórdia, de algumas igrejas menores, da Sé – "igreja de três naves, de honesta grandeza, alta e bem assombrada", de outras casas e lojas, do Colégio dos Padres da Companhia de Jesus – "cuja obra é de pedra e cal" –, das ruas compridas e largas, dos quintais "povoados de palmeiras carregadas de cocos e outras de tâmaras, e de laranjeiras e outras árvores de espinhos, figueiras, romeiras e parreiras", das transformações da cidade (como a construção da Igreja de Nossa Senhora da Ajuda no lugar da antiga Sé), da vista da cidade "mui aprazível ao longe, por estarem as casas com os quintais cheios de árvores, [...] cuja vista de longe é mui alegre, especialmente do mar", e das roças localizadas ao redor de Salvador, que abasteciam a cidade de mantimentos, frutas e hortaliças (ibidem, p.133-9).

Nesses tratados, a cidade brasileira é descrita principalmente em seus aspectos físicos (localização, relevo,

construções, ruas e praças, quintais e jardins, rios e vegetação) e, por vezes, históricos ou mesmo políticos (época de fundação, nome do governador que edificou a cidade, muros ou edifícios antigos que desapareceram da paisagem), estando muitas vezes relacionada à capitania da qual fazia parte, pois foram escritos no período em que o Brasil estava subdividido em capitanias, ou seja, nos primeiros séculos de colonização.

Os aspectos sociais da cidade começam a se desvendar com maior ênfase na literatura brasileira com o Barroco, em poemas como os escritos por Gregório de Matos à cidade da Bahia. Ao poeta que nasceu em Salvador (em 1636), mas passou parte considerável de sua vida em Portugal (de 1650 a 1682), a sociedade baiana muitas vezes serviu de inspiração seja por seus antagonismos, seja por suas idiossincrasias. De acordo com Massaud Moisés (1985, p.97), seus "poemas satíricos constituem um vasto painel das mazelas da sociedade baiana do tempo, erguido com azedume e senso de oportunidade"; "de um lado lisonjeia a vaidade dos fidalgos e poderosos", de outro, "investe desabridamente contra os potentados, os governadores, os nobres, os unhates (reinóis gananciosos)":

> Em cada porta um bem frequente olheiro
> Que a vida do vizinho e da vizinha
> Pesquisa, escuta, espreita e esquadrinha
> Para o levar à praça e ao terreiro.
> Muitos mulatos desavergonhados,
> Trazidos sob os pés os homens nobres,
> Posta nas palmas toda a picardia,
> Estupendas usuras nos mercados,
> Todos os que não furtam muito pobres:
> E eis aqui a cidade da Bahia. (Matos, [s.d.]b)

Em alguns de seus poemas, Gregório de Matos critica veementemente a Sé da Bahia,[3] descrita por Gabriel Soares de Sousa como "de honesta grandeza", afirmando ser um "mapa de festas" e um "presépio de bestas"; critica o cura da Sé, por ser incapaz de curar a cidade enferma; e critica de forma irônica os moradores de Salvador ("uma gente tão honrada", com fidalgos de solar pedindo dinheiro emprestado, donzelas mal trajadas, públicas amancebadas, maridos traídos, letrados "peralvilhos", clérigos julgadores de sentenças compradas, mercadores avarentos, com lucro de 200% sobre suas mercadorias, viúvas sem vintém porque seus maridos deixaram as casas empenhadas, cupidos que levam recadinhos da "Irmã", abades que roubam as rendas do convento para acudir ao sustento de prostitutas) (Matos, [s.d.]b).

Essas informações de forma alguma se opõem às descrições de Gabriel Soares de Sousa de fins do século XVI; pelo contrário, complementam os dados referentes ao aspecto físico da cidade, com dados sobre seus aspectos sociais. Em alguns poemas, como em "O burgo", o poeta exime a cidade da culpa de seus males ("Que eu não faço mal a nada / por ser terra e mato arisco. / Isto sois, minha Bahia, / Isto passa em vosso burgo."); em outros, como em "Romance", condena a cidade da Bahia por ser mais favorável aos estrangeiros que aos naturais ("Senhora Dona Bahia, / nobre e opulenta cidade, / madrasta dos Naturais, / e dos Estrangeiros madre") (Matos, [s.d.]b). No poema "À Bahia", de acordo com Alfredo Bosi (1992, p.94-9), a cidade aparece "animada e personalizada" e não está apenas magoada, sendo para o poeta "um exemplo lastimável de mudança para situação pior" – resultado das flutuações mercantis do

3 Gregório de Matos foi vigário-geral da Sé da Bahia e seu tesoureiro a partir de 1681, mas "os costumes livres e a língua ferina causaram-lhe embaraços e desafetos" (Bosi, 1992, p.99-100).

século XVII, da crise do preço do açúcar, em meados do seiscentos, e do declínio da política protecionista, com a abertura da barra de Salvador a navios estrangeiros.

Existe ainda toda uma problemática no âmbito da literatura brasileira no que diz respeito à atribuição de autoria a muitos dos poemas atualmente considerados de Gregório de Matos e isto inclui, evidentemente, poemas dedicados à cidade de Salvador. A leitura de certos poemas incita dúvidas (ibidem). Contudo, ainda que sejam de autoria duvidosa, sabe-se que foram escritos na mesma época e, portanto, contribuem, da mesma forma, para a caracterização de Salvador como uma cidade que dá abrigo a homens de todas as nações, aos cristãos novos, que é difamada pelos habitantes que acolhe; uma cidade cujas pedras não dão origem a edifícios perenes, ou que possui "quilombos" onde homens e mulheres vão dançar; cidade onde as mulheres vão à igreja para falar mal de seus maridos aos amantes, onde os filhos não tratam bem a seus pais, onde poucos dão ensino a seus escravos e muitos não lhes dão nem de comer (ibidem). Assim, Gregório de Matos, em seu "Juízo anatômico da Bahia", questiona:

> Que falta nesta cidade? – Verdade.
> Que mais por sua desonra? – Honra.
> Falta mais que se lhe ponha? – Vergonha. (ibidem)

É a cidade além dos muros, vista e perscrutada pelo olhar do poeta em seus antagonismos sociais, nos usos e costumes de sua gente (especialmente aqueles ocultados pela e para a moralidade vigente), nas conversas do dia a dia, nas notícias que se espalham rapidamente sobre este ou aquele habitante das casas térreas e sobrados, que ladeiam ruas largas e compridas, com quintais de palmeiras e laranjeiras dando para o mar. Trata-se de um outro olhar sobre a cidade brasileira.

Existe ainda um poema, atribuído a Gregório de Matos, referente ao Recife desse período:

> Por entre o Beberibe, e o Oceano
> Em uma areia sáfia, e lagadiça
> Jaz o Recife povoação mestiça,
> Que o Belga edificou ímpio tirano. (ibidem)

Além de afirmar que o Recife é uma "povoação mestiça", o poeta menciona que há poucas pessoas nessa povoação, que o povo do Recife é pouco urbano e se alimenta de "camarões de charco" o ano todo; lembra, ainda, das "Damas cortesãs", evidenciando que estas eram parte da imagem social da cidade nesse momento – no século XVII (ibidem).

Em *Prosopopeia*, poema escrito ainda no século XVI e publicado em Lisboa em 1601, Bento Teixeira também faz referência ao Recife, mas como um "porto tão quieto e tão seguro", situado junto da "Nova Lusitânia". De fato, as referências a Olinda são mais frequentes nessa obra, embora haja um fragmento do poema intitulado "Descrição do Recife de Pernambuco" (Teixeira, [s.d.]). Recife, em *Prosopopeia*, é apenas um porto; no soneto de Gregório de Matos, é uma povoação com número reduzido de habitantes, mas já com toda uma problemática social – diferenças no olhar e na caracterização do lugar que podem ser decorrentes do período de quase cem anos transcorridos entre a elaboração do primeiro e do segundo poema.

Ainda à época do Barroco, destaca-se na literatura brasileira, no âmbito do ensaio, o texto *Cultura e opulência do Brasil*, de André João Antonil (1982).[4] Apesar de

---

4 Para Alfredo Bosi (1992, p.157), Antonil foi "nosso primeiro economista". Nascido em Lucca, e trabalhando como sacerdote pela Companhia de Jesus, Antonil embarcou no porto de Lisboa

tratar mais dos engenhos e de sua produção, da lavra do tabaco, das minas de ouro e das extensões de terra necessárias para o gado, o texto apresenta algumas informações sobre as vilas e cidades do Brasil – registra, por exemplo, a existência de "pedra-ferro" na vila de São Paulo, e o fato de o ouro ser mais caro nas cidades do Rio de Janeiro e da Bahia que nessa vila ou junto às minas (ibidem). Nesse ensaio, portanto, a cidade brasileira é apresentada ao leitor muito mais segundo um viés econômico do que em seus aspectos físicos ou sociais. Assim, interessa ao autor demonstrar o que a cidade produz, onde estão localizadas as minas (de ouro e de prata), onde se vende o minério com maior ou menor preço e quais as cidades que estão no percurso que leva às Minas Gerais. É a cidade relacionada às riquezas do país.

Outro texto que merece destaque nesse período pelo que revela da cidade brasileira é o conjunto dos seis diálogos sobre as grandezas do Brasil, de Ambrósio Fernandes Brandão, que trata essencialmente das povoações das capitanias. Sobre a "terra do Maranhão", o autor afirma que sua povoação foi erguida "em uma ilha que está à boca da barra, de vinte léguas de largo e de outras tantas de comprido, que, por ser sítio capaz de ser fortificado, e aonde os Franceses estavam, por se poder dali impedir a entrada da barra, assentaram nele" (Brandão, 1956); sobre a cidade da Paraíba, observa que estava "cheia de casas de pedra e cal e tintos templos, cobertos de matos" (ibidem);

---

em 1681, com destino à Bahia (ibidem, p.149). A obra *Cultura e opulência do Brasil* foi editada em Lisboa em 1711, mas logo em seguida foi sequestrada por decreto de D. João V, em resposta à solicitação do Conselho Ultramarino, por expor os caminhos que levavam às minas de ouro e para que não chegasse às "nações estranhas". Toda a primeira impressão foi queimada por ordem de D. João V, tendo sido reimpressa a obra, e apenas parcialmente, em 1800 (ibidem, p.158-9).

sobre a vila de Olinda, comenta o fato de ser "povoada de muitos e bons edifícios e famosos templos" (ibidem); e sobre a cidade da Bahia, o fato de estar "situada em um alto medianamente grande, guardada de três fortalezas" (ibidem). Escreve também sobre as demais capitanias, com suas povoações, e sobre as riquezas, as árvores, as flores, as aves e os animais do Brasil.

Apesar de ser redigido na forma de diálogo (entre Alviano e Brandonio), o conteúdo desse texto lembra muito o dos tratados descritivos da época anterior, especialmente pela descrição física das capitanias e de suas cidades. As vilas, povoações e cidades do Brasil aparecem nos diálogos sempre como parte de um território maior, conformado ou constituído pelas capitanias.

No Arcadismo, observa-se ainda uma considerável importância atribuída pelos poetas à Bahia e à cidade de Salvador, com algumas referências ao Rio de Janeiro. Mas é de fato Vila Rica, no século do ouro, que se consagra com maior veemência na poesia desse movimento literário.

Caramuru, de Santa Rita Durão, é um poema épico sobre o descobrimento da Bahia, "compreendendo em vários episódios a história do Brasil, os ritos, tradições, milícias de seus indígenas, como também a natural, e política das colônias", segundo afirmação do autor (Durão, [s.d.]). Mas esse poema trata muito mais da Bahia de um modo geral do que da cidade da Bahia – Salvador. Apresenta, ainda, algumas referências a Olinda e ao Recife no trecho sobre Maurício de Nassau, e o vislumbre de uma cidade ornada por engenhos e povoações, dividida em seis bairros, com duas praças, uma fortaleza na barra e uma parte "de terra majestosa". Por ter como tema o descobrimento da Bahia, a cidade de Salvador não poderia aparecer de outra forma a não ser em perspectiva.

Salvador é mencionada em outro poema muito conhecido desse período – "Marília de Dirceu", de Tomás

Antônio Gonzaga –, mas como a cidade deixada para trás, a cidade-saudade do poeta, com destaque dado às palmeiras:

> Pintam que os mares sulco da Bahia,
> Onde passei a flor da minha idade;
> Que descubro as palmeiras, e em dois bairros
> Partida a grã cidade. (Gonzaga, [s.d.])

Pernambuco e Rio de Janeiro são citados nesse mesmo poema, mas de um ponto de vista histórico:

> Eu vejo nas histórias
> Rendido Pernambuco aos holandeses;
> Eu vejo saqueada
> Esta ilustre cidade dos franceses. (ibidem)

A "ilustre cidade dos franceses" é o Rio de Janeiro – saqueado pelos franceses em 1711; e a rendição de Pernambuco rememora a época de Maurício de Nassau, que é de modo semelhante resgatada em "Caramuru", embora sob outro ponto de vista. Interessante é a colocação de Gonzaga: "Eu vejo nas histórias". Nas histórias, ele pode ver as cidades do Brasil, neste caso, Rio de Janeiro e Recife, e o que se passou nesses lugares: um saque e uma rendição por estrangeiros. É a cidade na história, vista pelo poeta. Mas a cidade com quem o poeta dialoga é de fato Vila Rica:

> Não foram, Vila Rica, os meus projetos
> Meter em férreo cofre cópia d'ouro
> [...]
> Ganhei saudades, adquiri afetos,
> Vou fazer destes bens melhor tesouro. (ibidem)

Em alguns poemas de Cláudio Manuel da Costa, Vila Rica é, da mesma forma, a cidade com quem dialoga o

poeta; entretanto, é personificada, como Vitória nas peças de José de Anchieta, chorando, suspirando e lamentando:

> Tu, Vila Rica, tu, a mais saudosa,
> Nessa casa de Deus, que hoje sustentas,
> O choras, o suspiras, o lamentas. (Costa, 1996a)

Cláudio Manuel da Costa chegou a dedicar um poema inteiro a Vila Rica, referindo-se a esta como a "Capital das Minas". O poeta lembra ao leitor que contavam com o título de cidade apenas Pernambuco (Recife), Bahia (Salvador) e o Rio de Janeiro (Rio de Janeiro), erguendo-se a cidade de Vila Rica às margens de um rio, com seu povo se estabelecendo junto a um monte. Escreve ainda sobre seus edifícios soberbos, sobre uma construção magnífica, com sala superior de teto dourado, destinada ao "Senado", sobre casas majestosas, erguidas com paredes altas e polidas para dar abrigo aos Ministros Régios, sobre seus Santuários e sua grandeza, sobre seu valor e sua preeminência, dando mais importância à majestade de seus edifícios que aos traços de sua sociedade. E afirma que Vila Rica teria seu nome impresso na memória:

> Enfim serás cantada, Vila Rica,
> Teu nome impresso nas memórias fica;
> Terás a glória de ter dado o berço
> A quem te fez girar pelo Universo. (Costa, 1996b)

O poema de Cláudio Manuel da Costa soleniza a cidade e a pereniza na memória. Pelo olhar do poeta, Vila Rica se torna a cidade-memória (de um tempo, de uma sociedade, de uma nação).

Ao Arcadismo, segue-se o Romantismo, com a cidade brasileira e, de uma forma muito especial, o Rio de

Janeiro, destacando-se cada vez mais na literatura, principalmente nos romances urbanos.

A chegada da Família Real ao Rio de Janeiro em 1808, a criação da Imprensa Nacional, a transformação do Rio de Janeiro em sede da Monarquia e, depois, do Império, a chegada da Missão Artística Francesa, a abertura dos portos às Nações Amigas, a proclamação da Independência, a criação das faculdades de Direito em Olinda e em São Paulo em 1827 são fatos de grande repercussão na literatura nacional do Oitocentos.

O Rio de Janeiro, nos textos literários, passa a ser referido como a "Corte"; São Paulo se torna muitas vezes a cidade de onde partem os estudantes de Direito rumo ao Rio de Janeiro, ou a cidade do Grito do Ipiranga; Recife passa a ser mencionada como a "Veneza brasileira", e Ouro Preto, como a "Cidade Imperial"; Petrópolis é o lugar para onde se dirigem aqueles que desejam ficar temporariamente longe da movimentação da Corte; Porto Alegre é o berço da Revolução Farroupilha. Observa-se ainda na literatura desse período algumas oposições como cidade *versus* campo, ou cidade *versus* roça, e até mesmo cidade *versus* floresta – oposição que surge não raro em virtude do crescimento da área urbana, que separa de modo mais contundente a cidade do campo, da roça e da floresta, resultando em uma distinção muito mais expressiva entre a vida na cidade e a vida no campo ou na floresta. Há também as comparações com algumas cidades europeias, como Veneza e Paris, e com cidades encontradas na literatura do continente europeu, que se difunde entre os escritores brasileiros no século XIX.

Na poesia, a cidade é evocada, referida, mencionada, caracterizada segundo seus atributos físicos ou sociais e, por vezes, corresponde ao lugar onde habita e passeia o "eu" do poema. Na prosa, torna-se o cenário das tramas urbanas por excelência.

Casimiro de Abreu cita o "Grito do Ipiranga" (ou "brado da liberdade") em pelo menos dois poemas: "Minha terra" e "Sete de Setembro". Refere-se ao "Ipiranga do Brasil", sem mencionar diretamente a cidade de São Paulo – que já começava a adquirir certa importância no cenário nacional em meados do século XIX, quando foram escritos os versos (Abreu, [s.d.]). Castro Alves, em um de seus poemas, escreve sobre uma "cidade maldita", que dorme o "sono da escravidão", definida em seguida como "cidade cortesã" – provavelmente trata-se do Recife, uma vez que o poema é dedicado a Pedro Ivo, um dos líderes da Revolução Praieira (1848-1850) em Pernambuco (Alves, [s.d.]). Fagundes Varella dedica um poema inteiro à "Cidade" – de enganos, vícios, traições, de templos vastos, de bazares amplos, de paços e "bordéis salões", de crimes à sombra do progresso, de alpendres onde dorme o mendigo e de catedrais onde reina a hipocrisia – sem contudo nomear a cidade à qual se refere. Por outro lado, elabora um poema de adeus ao Rio de Janeiro, de cunho extremamente saudosista, em que afirma que esta cidade, "Mimo das águas, flor do Novo Mundo", é a terra dos seus sonhos, seu "torrão natal". Se a cidade dos enganos e vícios corresponde à cidade de um modo geral, incluindo o Rio de Janeiro, tem-se então uma dicotomia: a cidade tão duramente criticada pelo poeta é, ao mesmo tempo, a cidade que ele não quer deixar para trás (Varella, [s.d.]). Álvares de Azevedo escreveu alguns poemas urbanos, como "Vagabundo" (em que o "eu" do poema tem por palácio as longas ruas e, como trono, o degrau das igrejas, deixando suas rimas na parede e adornando a rua de painéis a carvão), ou mesmo "É ela! É ela! É ela! É ela!", em que habita umas águas-furtadas, de onde vê, estendidos no telhado, os "vestidos de chita" de sua amada – ambos, poemas irônicos, como se a ironia estivesse de alguma forma relacionada à cidade, do

mesmo modo que o bucolismo está relacionado ao campo (Azevedo, [s.d.]).

Estes são apenas alguns exemplos em que a cidade brasileira aparece na poesia do Romantismo, quase sempre de uma forma genérica, sem que se mencione o nome da cidade de um modo mais específico. As duras críticas parecem destinadas a todas as cidades, mas de fato o poeta normalmente conhece poucas e, de um modo mais profundo, aquela onde nasceu ou morou por um tempo determinado. De qualquer modo, a crítica é sempre à "cidade" e não à vila ou ao pequeno povoado.

Na prosa, o Rio de Janeiro aparece nas obras de Joaquim Manuel de Macedo, de Machado de Assis, de José de Alencar, de Bernardo Guimarães, de Alfredo d'Escragnole Taunay, entre outros autores que adotaram essa cidade como cenário primordial de suas tramas, ou que em um momento ou em outro fizeram com que suas personagens regressassem ou partissem para a Corte.

Em *A luneta mágica*, Joaquim Manuel de Macedo faz algumas críticas irônicas ao Rio de Janeiro (onde os alienados e excêntricos não são recolhidos ao hospício e outros, "não reconhecidos legalmente doidos", gozam de privilégios de tolerância e indulgência, sendo perdoados pela sociedade por suas excentricidades) e menciona a cidade e alguns de seus sítios, como o Corcovado (Macedo, [s.d.]a).

Um dos trechos mais interessantes para a caracterização do Rio de Janeiro nessa obra é exatamente aquele em que o protagonista, no Corcovado, coloca a luneta mágica diante de seus olhos e vê o Rio, inicialmente, como a cidade real, em que a majestade de sua natureza e os prodígios de riqueza do solo do Império se opõem aos homens incapazes, invejosos, caprichosos e vaidosos, que sacrificam tudo no "culto do egoísmo"; e, num segundo momento, como a cidade ideal, com um governo sábio,

uma população moralizada, as leis cumpridas, a indústria esplêndida e todos devidamente instruídos – além da opulência de tesouros naturais (ibidem). A cidade idealizada evidencia exatamente o que era necessário à cidade real, segundo o olhar do escritor: um governo melhor, pessoas menos corruptas, o cumprimento às leis, instrução para todos e desenvolvimento industrial com manutenção dos recursos naturais.

No romance *A moreninha*, o Rio de Janeiro é a cidade onde se resolvem os negócios importantes e, por outro lado, a cidade em cujas praias as crianças costumam brincar (Macedo, [s.d.]b); é a Corte, dos prazeres e festins, do teatro, do Passeio Público; cidade onde os olhos saltam "da carruagem para o cavaleiro, da senhora que passa para o menino que brinca, do séquito do casamento para o acompanhamento do enterro" (ibidem). Cidade, portanto, de grande movimento, onde há muito o que fazer e vários lugares públicos para frequentar, propiciando uma vida em sociedade mais intensa.

O *moço loiro* traz um registro do autor de como eram previstas as tempestades no Rio de Janeiro do século XIX: bastava observar e constatar a existência de nebulosidade ao redor do Pão de Açúcar, marco da paisagem carioca, para antever as chuvas (Macedo, [s.d.]d). Nessa obra, Joaquim Manuel de Macedo escreve sobre os teatros e hotéis do Rio de Janeiro e sobre a rua Direita (ibidem); descreve uma casa na Glória (elegantemente situada em meio a um jardim), caracterizando esse bairro como "alegre e aristocrático [...], onde a diplomacia e a riqueza têm, no Rio de Janeiro, assentado o trono de seus prazeres" (ibidem); e dá um exemplo de modo de vida na Corte, com seus almoços, jantares e ceias, seus botequins frequentados para leitura de periódicos, com as galerias da Câmara onde se ia para tomar conhecimento dos discursos da oposição, com seus teatros, museus e assembleias, e com locais como o Passeio

Público e a rua do Ouvidor sendo comumente frequentados pela sociedade carioca (ibidem).

Sobre a rua do Ouvidor, o escritor chega a elaborar um livro de memórias em que trata de suas origens, das mudanças de nome, dos acontecimentos históricos (como a chegada da Família Real em 1808), das transformações em suas casas com a proibição das rótulas e gelosias, dos tipos de uso do solo (comércio, residência), das casas térreas e sobrados e da influência francesa:

> A Rua do Ouvidor tornou-se quase logo até além da Rua dos Latoeiros comercial e principalmente francesa, e Sua Majestade a Moda de Paris, déspota de cetro de flores, sedas e fitas, fez mais do que o Marquês de Lavradio, que acabara com os peneiros, mais do que o Intendente Geral da Polícia Paulo Fernandes, que mandara destruir as rótulas, porque, num abrir e fechar de olhos, alindou a rua com graciosas, atraentes e enfeitadas lojas e criou e multiplicou aquele chamariz e laços armados que se chamaram e ainda alguns chamam – as vidraças da Rua do Ouvidor – verdadeiro *puff* plástico. (Macedo, 1988)

Em suas memórias sobre essa rua, o autor evidencia detalhes do cotidiano, da arquitetura, dos edifícios, de fatos históricos, da transformação da paisagem e do modo como se processou essa transformação. A rua às vezes é personagem/protagonista, às vezes palco das transformações, às vezes cenário e às vezes, o lugar esquecido – como durante a chegada do Príncipe Regente, quando ficou "no canto ou nos cantos" e "tão no canto se achou, que nenhum dos príncipes indiciou ter ideia da sua existência, voltando para ela os olhos" (ibidem).

A memória dessa rua, citada, mencionada e descrita em vários romances do período, dá ao leitor uma noção aproximada de como era a vida no Rio de Janeiro daqueles

tempos e até mesmo de seus moradores: "em outra abaixo, morava o pouco afortunado Bernardo Avelino, que provavelmente devia sua ingrata fortuna ao fato de o terem em conta de poeta [...]" (ibidem).

Joaquim Manuel de Macedo foi um dos escritores mais lidos na Corte, apresentando a seus leitores espaços e cenários que lhes eram familiares; espaços da cidade que adotou como ponto de referência em seus escritos – uma cidade que, em função de todas as suas singularidades e influências externas, não representava ou não podia representar a cidade brasileira de um modo geral, mas que por outro lado serviu de padrão para o processo de mudança ou de transformação urbana de várias outras cidades do país.

Machado de Assis, da mesma forma, adota o Rio de Janeiro como cenário de seus romances – tanto em sua primeira fase, adepta do Romantismo, como na segunda fase, Realista. Na obra de Machado de Assis, o Rio de Janeiro é a Corte – onde as pessoas se divertem, bailam, cantam, vão ao teatro, ao cassino, ao clube, ao congresso; é a cidade das casas elegantes, com jardim, situadas em bairros como São Cristóvão, Tijuca e Gamboa; a cidade do Rocio Grande, do Largo São Francisco de Paula, da rua do Ouvidor; a cidade do Passeio Público e das casas de chácara onde habitavam as pessoas mais ricas ou possuidoras de mais recursos e, por outro lado, cidade das casas modestas de Santa Teresa; é também a cidade dos morros e do mar, da praia de Botafogo, do hotel Pharoux, da rua dos Ourives, onde se compram joias (Assis, 1997, especialmente v.1).

Em seus romances, as personagens vão à "cidade" para trabalhar em seus escritórios; fazem viagens a Cantagalo para esquecer as "agitações da Corte"; caminham pela rua do Ouvidor, pelo Passeio Público; hospedam-se em estalagens na Cidade Nova; atravessam as chácaras,

conversam no jardim, entram pela varanda de casas "ao rés do chão"; moram em Santa Teresa, procuram casas na Tijuca (ibidem). Ou seja, percorrem os mesmos espaços da cidade percorridos pelos leitores; vivenciam a mesma paisagem – de morro, mar e construção, de casas térreas, sobrados e chácaras ajardinadas, dos chalés com jardim na frente.

É preciso observar, entretanto, que nos primeiros romances de Machado de Assis, a trama se passa principalmente em uma ou duas casas, onde habitam os protagonistas ou as principais personagens da narrativa. Não raro uma dessas casas corresponde a uma chácara (ou se trata de uma casa com chácara), e a outra, é pelo menos uma casa com jardim, ainda que modesta. Assim, em *Ressurreição*, o romance se passa principalmente entre a chácara situada nas Laranjeiras e uma casa no Catumbi – embora as personagens transitem pela rua do Ouvidor, pelo largo do Machado, frequentem o Ginásio, onde são exibidas peças teatrais, e algumas delas morem em casas no Rocio, na rua do Lavradio e em outras chácaras nas Laranjeiras. Em *A mão e a luva*, os diálogos mais importantes acontecem em uma chácara na praia de Botafogo, onde os dois estudantes de São Paulo, Estevão e Luís Alves, encontram Guiomar. Em *Helena*, boa parte do romance se desenvolve na chácara do Conselheiro em Andaraí, onde habita Estácio e para onde se muda Helena, sendo mencionadas evidentemente outras localidades – uma casa no Rio Comprido, um colégio em Botafogo, uma casa elegante em São Cristóvão, erguida em meio a um jardim, uma estalagem na Cidade Nova, e o Passeio Público, onde Helena reencontra o pai. O romance *Iaiá Garcia* se passa basicamente entre a rua dos Inválidos (onde ficava a casa de Jorge) e uma casa modesta em Santa Teresa, com horta e jardim (onde morava Iaiá Garcia). Às vezes as personagens deixam suas residências e as áreas ajardinadas para

percorrer outros lugares da cidade, mas são poucas as descrições, sendo mais comuns as menções a esta ou aquela rua, a este ou aquele estabelecimento. Para Machado de Assis mais importante do que a descrição do cenário é a narrativa dos acontecimentos e a construção do perfil psicológico das personagens. Sabe-se que a cidade escolhida para suas tramas é primordialmente o Rio de Janeiro, mas o autor não se detém nos detalhes descritivos da Corte.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (já na fase Realista de Machado de Assis), o Rio de Janeiro é a cidade natal do protagonista – cidade-memória:

> Vim. Não nego que, ao avistar a cidade natal, tive uma sensação nova. Não era efeito da minha pátria política; era-o do lugar da infância, a rua, a torre, o chafariz da esquina, a mulher de mantilha, o preto do ganho, as cousas e cenas da meninice, buriladas na memória. (Assis, 1997, p.544)

O fato de ter sido o Rio de Janeiro lugar da infância do protagonista produz sobre ele um efeito saudade-memória-reconhecimento que não está exatamente relacionado ao fato de ser a cidade sua "pátria política". Memória e saudade têm mais força que o sentido político-territorial do lugar.

Mas se por um lado é cidade natal do protagonista, por outro, é cidade natal do escritor – cidade que ele conhece melhor, em seus becos e esquinas, suas ruas, seus largos, seus jardins, suas construções. De tal modo que não é aleatória a escolha do Rio de Janeiro para cenário de seus romances, sendo mais acentuado também o papel de registro e de fonte documental de seus textos para o estudo e conhecimento dessa cidade no século XIX.

Essa mesma cidade, tão bem representada nos textos de Joaquim Manuel de Macedo e de Machado de Assis,

é retratada nos romances urbanos de José de Alencar – especialmente em *Senhora*, *A viuvinha*, *Lucíola*, *Cinco minutos*, *Diva*, *A pata da gazela* e *Sonhos d'oro*. E há de fato muitas semelhanças de contexto urbano ou muitas semelhanças na descrição ou na composição literária do espaço.

José de Alencar, da mesma forma que esses dois romancistas, evidencia o modo de vida na Corte durante o Oitocentos, com os teatros e bailes para frequentar, as visitas à rua do Ouvidor, os passeios no Jardim Botânico, na Tijuca e na praia de Botafogo, as festas na Glória.

As personagens de Alencar podem ser vistas, nos romances, pelas ruas da cidade: aparecem na rua do Ouvidor, seguem pela rua dos Ourives, param na rua da Quitanda – perto da rua da Assembleia, fazem "a pé o trajeto entre as Laranjeiras e o Largo do Machado" (Alencar, [s.d.]a), vão de tílburi para o Passeio Público, percorrem a rua Direita, às vezes sem direção, alcançando a rua do Ouvidor. E moram em casas situadas em Botafogo, em chácaras nas Laranjeiras, em casas com jardim – de madressilvas, laranjeiras e mangueiras, em casas nobres em Matacavalos, e, às vezes, até mesmo em pequenos sótãos de segundo andar ou em pequenos sobrados. Os homens trabalham e estão constantemente na rua do Ouvidor e na praça do Comércio; as mulheres ficam em suas alcovas "descantando trechos de árias e romances" (ibidem), ou no jardim, fazendo ramos de flores, ou, ainda, caminhando entre as alamedas curvilíneas do Passeio Público, sempre acompanhadas.

Essa menção recorrente às ruas e às casas (por vezes com uma localização bastante precisa), ao Passeio Público e aos jardins possibilita ao leitor a construção de uma imagem mental do Rio de Janeiro no século XIX, que certamente não corresponde à cidade real, mas contém alguns de seus traços mais característicos. O local de moradia e o tipo de habitação dão ao leitor uma ideia de quais eram

os bairros mais ricos e quais os bairros mais pobres da cidade. E os espaços ocupados por homens e mulheres, assim como os diálogos estabelecidos entre eles, revelam algumas das características da sociedade de então. A paisagem se completa.

Em alguns de seus romances, como em *A viuvinha*, José de Alencar evidencia a pobreza de algumas construções do Rio de Janeiro, inicialmente ao descrever o aposento de uma das personagens – localizado em um sótão de segundo andar, onde havia pouco mais que uma cama de lona, uma mala de viagem, uma carteira e um tamborete (Alencar, [s.d.]b). Logo em seguida, escreve sobre as "tascas negras" existentes em certas ruas da cidade, "principalmente nos bairros da Prainha e da Misericórdia": "Nojenta caricatura dos hotéis e das antigas estalagens, essas locandas descobriram o meio de preparar e vender comida pelo preço ínfimo que pode pagar a classe baixa" (ibidem).

É o outro lado do Rio de Janeiro, ou a outra face da Corte – a paisagem dos becos escuros que "se dirigem para as bandas do mar" (ibidem). A própria estória de *Lucíola* – uma prostituta na Corte (Alencar, [s.d.]e) – traz à tona outros aspectos sociais do Rio de Janeiro, assim como *Senhora*, que apresenta o tema dos casamentos por interesse (Alencar, [s.d.]g).

As transformações da paisagem e as influências europeias são outras abordagens presentes nos romances de Alencar. Em *A viuvinha*, o autor tece comentários sobre as transformações da praia da Glória com a abertura de novas ruas, que deram "ar de cidade às lindas encostas do morro de Santa Teresa" (Alencar, [s.d.]b). Afirma ainda que a "bela cidade do Rio de Janeiro" foi "invadida pelos usos e costumes estrangeiros" (ibidem).

Em *Diva*, Alencar faz uma crítica contundente em relação à destruição da natureza para expansão da cidade:

> Gozava-se aí de uma vista magnífica, de bons ares e sombras deliciosas. O arrabalde era naquele tempo mais campo do que é hoje. Ainda a foice exterminadora da civilização não esmoutara os bosques que revestiam os flancos da montanha. A rua, esse braço mil do centauro cidade, só anos depois espreguiçando pelas encostas fisgou as garras nos cimos frondosos das colinas. Elas foram outrora, essas lindas colinas, a verde coroa da jovem Guanabara, hoje velha regateira, calva de suas matas, nua de seus prados. (Alencar, [s.d.]d)

Alencar mostra-se assim um escritor em desacordo com a devastação descuidada da natureza no espaço urbano – da mesma forma que Joaquim Manuel de Macedo, que expõe sua crítica e desagrado a esse respeito em *A luneta mágica*.

Em *Sonhos d'oro*, José de Alencar caracteriza o Rio de Janeiro como "uma cidade de muito luxo, abundantemente sortida pela indústria estrangeira de todos os artigos de moda e fantasia" (Alencar, [s.d.]h), escrevendo também sobre a preferência dos ingleses pela Tijuca (ibidem). Esse escritor foi um dos poucos autores do Romantismo que descreveram a cascata da Tijuca, tantas vezes retratada pelos artistas estrangeiros influenciados por esse movimento no âmbito da pintura:

> Brancos lençóis de espuma se desdobravam pelas escarpas do rochedo, como as pregas de alvo manto flutuando sobre as espáduas de Agar, a africana. A vegetação se debruçando de um e outro lado, derrama sobre a cachoeira uma sombra doce, que torna mais negra a pedra e mais cândida a espuma. (ibidem)

O Rio de Janeiro é citado ainda em *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, com a partida de algumas

personagens para a Corte, mas sem grande detalhamento, sendo simplesmente a cidade aonde se vai para resolver determinados problemas ou efetuar certos negócios, ou mesmo para deixar o Recife (Guimarães, [s.d.]b); em *Inocência*, do Visconde de Taunay, em que aparece como local de estada de uma das personagens (Taunay, [s.d.]); em *Memórias de um sargento de milícias*, com o registro feito por Manuel Antônio de Almeida da existência do "Canto dos meirinhos" (Almeida, 1996), de casas cobertas de palha na Cidade Nova (ibidem) e de ruas estreitas com sobrados antigos de janela de rótula (ibidem). O Rio de Janeiro está presente em vários outros romances do período, nos contos (de Machado de Assis, do Visconde de Taunay), nas crônicas machadianas, e em boa parte da literatura que se produziu na cidade naquele momento – como os folhetins dos jornais de grande circulação, que não foram publicados posteriormente na forma de livros.

No teatro, foi muitas vezes o "lugar da cena", como em determinadas peças de Franklin Távora (2003), ou na comédia *Um sertanejo na Corte*, de Martins Pena (1956a; 1956b), ou ainda em *Os lobisomens* e *A noite de São João*, de Araújo Porto-Alegre (1988) – para citar apenas alguns exemplos.

Digna de nota, como reveladora das características do Rio de Janeiro do século XIX, é a comédia em dois atos *Verso e reverso*, de José de Alencar ([s.d.]f). Esta peça tem como cenário o Rio de Janeiro: no primeiro quadro, a trama se passa em uma loja da rua do Ouvidor, e no segundo, em uma casa nas Laranjeiras. A comédia trata da estória de um estudante de São Paulo que vai passar uns tempos no Rio de Janeiro para conhecer a vida na Corte e, inicialmente, fica muito decepcionado ao ser empurrado pelos transeuntes, esmagado pelos carros e carroças e incomodado por vendedores de toda sorte de produtos na rua do Ouvidor. Entretanto, depois de ficar alguns meses

em uma elegante casa nas Laranjeiras e de se apaixonar por sua prima (que reside nessa casa quase de campo), passa a ver o Rio de Janeiro com outros olhos:

> [...] Pode haver coisa mais linda do que um passeio ao Corcovado, donde se vê toda esta cidade, que merece bem o nome que lhe deram de princesa do vale? Pode haver nada de mais encantador do que um baile no Clube? Que noites divertidas não se passa no Teatro Lírico, e mesmo no Ginásio, onde fomos tantas vezes? (ibidem)

Nessa comédia, José de Alencar mostra a vida na Corte e os diferentes modos de vida que proporciona ao contrastar toda a agitação da rua do Ouvidor à calmaria do bairro de Laranjeiras. São duas cidades e o mesmo Rio de Janeiro (em verso e reverso), prevalecendo ao fim da peça suas vantagens em detrimento de todo o corre-corre do cotidiano.

Na literatura desse período, São Paulo aparece muitas vezes como nessa peça de José de Alencar: é a cidade dos estudantes de Direito que vão passar uns tempos na Corte ou vão tentar a vida no Rio de Janeiro:

> Oh! não me fale na tal Rua do Ouvidor! Se o Rio de Janeiro é o inferno, a Rua do Ouvidor é o purgatório de um pobre estudante de São Paulo que vem passar as férias na Corte. (ibidem)

Em *A mão e a luva*, de Machado de Assis, Estevão, uma das personagens do romance, também viaja de São Paulo à Corte, enquanto cursa a faculdade de Direito, retornando à capital paulista para concluir seus estudos, e voltando à Corte logo após receber o grau de bacharel: "Agora voltava graduado em ciências jurídicas e sociais, como fica dito, mais desejoso de devassar o futuro que de reler o passado" (Assis, 1997, p.204).

Da mesma forma, José de Alencar, em *Sonhos D'Oro* menciona São Paulo como local de estudo: "– Ora! Tu não me pareces um advogado da Corte! Não há estudante de São Paulo que não saiba ao terceiro ano o que é um caso de força maior e quais são os seus efeitos jurídicos" (Alencar, [s.d.]h). É local de estudo, mas não é ambiente propício para se fazer fortuna como a Corte:

> Ricardo de seu lado reconhecera que em São Paulo não poderia, apesar de seu talento, obter os recursos indispensáveis para assegurar o futuro da numerosa família que pesava sobre ele, depois da morte de seu pai.
>
> Aproveitando a ocasião, veio com Fábio para a Corte tentar fortuna. (ibidem)

É interessante observar como a capital paulista nesse período é, na literatura, como na história, se lembrarmos dos textos de Ernani da Silva Bruno, a cidade dos estudantes de Direito. Isto demonstra claramente a repercussão de um fato histórico – a criação da Faculdade de Direito em São Paulo – na literatura, e a importância dessa faculdade para a cidade, a ponto de caracterizá-la. A cidade não é descrita, neste caso, em seus aspectos físicos, mas referida como lugar de onde vêm os estudantes de Direito.

Por outro lado, São Paulo é, na prosa, como na poesia, a cidade onde foi proclamada a Independência – ao menos em um ou outro texto como *Inocência*, do Visconde de Taunay: "[...] É como se recebesse uma ordem do punho do Sr. D. Pedro II, filho de D. Pedro I, que pinchou os emboabas para fora desta terra do Brasil e levantou o Império nos campos do Ipiranga, lá para os lados de São Paulo de Piratininga" (Taunay, [s.d.]). Nessa mesma obra, a capital paulista é lembrada também como a cidade dos bandeirantes: "donde os mamelucos saíam para ir por esses mundos afora bater índios brabos e caçar onças,

botando bandeiras até na costa do Paraguai e no Salto do Paraná" (ibidem).

A menção às "lindas várzeas de São Paulo" – tantas vezes observadas pelos viajantes – aparece, do mesmo modo, em um ou outro texto do período, como no já citado *Sonhos D'Oro*,[5] que contém observações sobre uma chácara extensa existente no local:

> Na linda várzea do Brás, onde se desdobra um dos mais pitorescos arrabaldes da capital de São Paulo, há uma chácara extensa, cujos terrenos bordam a margem esquerda da estrada de ferro.
>
> A casa é grande, abarracada, ao gosto paulista, e bem antiga. Cercam-na vastas hortas e largos tabuleiros de flores. (Alencar, [s.d.]h)

Essa caracterização da casa de chácara, abarracada, com vastas hortas e muitas flores, coincide não apenas com as descrições dos relatos de viagem, mas também com as análises da casa paulista do período – especialmente as de Gilberto Freyre, Carlos Lemos e Nestor Goulart Reis Filho. Parece uma tentativa do escritor de registrar a beleza de uma paisagem por ele vivenciada.

Outra cidade que é lembrada na literatura, não por suas "lindas várzeas", mas como lugar dos estudantes de Direito, é Olinda, como se constata por meio da leitura de *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães:

> Alguns estudantes dos mais ricos e elegantes, também costumam descer da velha Olinda em noites determinadas, para ali virem se espanejar entre os esplendores

5 "Não teve necessidade de que lhe ensinassem as regras da perspectiva, pois as tinha diante dos olhos nas paisagens que se desdobravam pelas lindas várzeas de São Paulo" (Alencar, [s.d.]h).

> e harmonias, entre as sedas e perfumes do salão do baile; e aos meigos olhares e angélicos sorrisos das belas e espirituosas pernambucanas, esquecerem por algumas horas os duros bancos da Academia e os carunchosos praxistas. (Guimarães, [s.d.]b)

Mas o cenário principal dos acontecimentos do romance é de fato o Recife, para onde se dirigem esses estudantes – embora a trama se desenvolva, em determinados momentos, na fazenda de Campos dos Goytacazes e, em outros, na Corte. A existência de chácaras ajardinadas, implantadas entre coqueiros e arvoredos, em bairros como Santo Antônio, também é registrada nessa obra (ibidem), e o Recife é definido como "a formosa Veneza da América do Sul" (ibidem).

José de Alencar é outro autor que compara Recife a Veneza, ao denominá-lo "Veneza brasileira", em trecho bastante elucidativo de *Senhora*, em que contrapõe o Recife ao Rio de Janeiro:

> – O Recife é realmente tão bonito como dizem?
>
> – Creio que poucas cidades do mundo lhe poderão disputar em encantos de perspectiva e beleza de situação.
>
> – Nem o nosso Rio de Janeiro? perguntou Aurélia com um sorriso.
>
> – O Rio de Janeiro é sem dúvida superior na majestade da natureza; o Recife porém prima pela graça e louçania. A nossa Corte parece uma rainha altiva em seu trono de montanhas; a capital de Pernambuco será a princesa gentil que se debruça sobre as ondas dentre as moitas de seus jardins.
>
> – É por isso que a chamam Veneza brasileira.
>
> – Não conheço Veneza; mas pelo que sei dela, não posso compreender que se compare um acervo de mármore levantado sobre o lodo das restingas com as lindas

> várzeas do Capiberibe, toucadas de seus verdes coqueirais, a cuja sombra a campina e o mar se abraçam carinhosamente. (Alencar, [s.d.]g)

Recife era, no século XIX, uma das cidades mais importantes do país e lugar muito conhecido tanto por Bernardo Guimarães como por José de Alencar. A comparação com Veneza é em função de terem ambas as cidades suas construções voltadas para os rios que subdividiam o espaço urbano. Mas além das diferenças de clima, de vegetação, de cultura, de povo e de paisagem, havia uma diferença na escala das construções: enquanto em Veneza as edificações tendiam à horizontalidade, em Recife conformavam uma paisagem urbana mais vertical, com seus sobrados altos e magros, de dois, três, quatro e até cinco pavimentos – detalhe que talvez tenha passado despercebido a esses autores nessa ânsia de comparar as cidades brasileiras às europeias, buscando uma equivalência simbólica.

Mais do que na obra de José de Alencar ou de Bernardo Guimarães, entretanto, é talvez nos escritos de Franklin Távora que se encontra o maior número de referências à capital de Pernambuco, inclusive com observações sobre a transformação de sua paisagem, como se observa em *O cabeleira*. Nessa obra, o autor escreve sobre a ponte de madeira, construída em 1737 "sobre os sólidos pilares de pedra e cal da primitiva ponte, obra de Maurício de Nassau" (Távora, [s.d.]), a qual, por sua vez, deu lugar à "formosa ponte Sete de Setembro que liga o bairro do Recife a Santo Antônio" (ibidem). Segundo Franklin Távora, havia bancos na parte central da antiga ponte de madeira e pequenos armazéns de taipa de sebe nas laterais, onde se vendiam miudezas e ferragens. O autor registra o processo de transformação da paisagem junto ao rio Capibaribe ao afirmar: "Tudo desapareceu, tudo, até as

arcadas holandesas que ainda alcancei" (ibidem). Mais à frente, menciona outra mudança na paisagem: o desaparecimento do "forte Ernesto", que "ficava pouco adiante do convento de S. Francisco" (ibidem).

Por se tratar de um romance histórico, *O cabeleira* apresenta ao leitor informações importantes sobre determinados acontecimentos que se passaram em Pernambuco e, de modo mais específico, no Recife, como a expulsão dos jesuítas (ibidem) e a despedida de Maurício de Nassau em 1644: "Sai de seu palácio, em Mauricéia, a cavalo e seguido de um cortejo numerosíssimo; e atravessando o Recife vai pelo istmo até Olinda, donde pelo longo da costa segue até Itamaracá, e de lá até a Paraíba" (ibidem). Em trechos como este, sobressai o conhecimento histórico do autor; em outros, como os que tratam da transformação da paisagem recifense, prevalece a memória do escritor.

Em *O matuto: crônica pernambucana*, Franklin Távora (1902) mais uma vez oferece ao leitor dados históricos envolvendo a cidade do Recife, mas tratando, neste caso, da Guerra dos Mascates, com uma explicação bastante detalhada dos eventos que levaram a esse combate. É, também, neste caso, a cidade analisada e apresentada do ponto de vista histórico.

Há outros textos desse mesmo autor com menções constantes a Recife, como em *O sacrifício*. Nessa obra, o protagonista, Ângelo, no início da estória, retorna à capital pernambucana decidido a tentar a advocacia (Távora, 1969); entretanto, triste e descontente com a "cidade que meses antes tomara por uma mansão celestial" (ibidem, p.54), começa a refletir sobre a possibilidade de deixá-la, passando uns tempos em Apipucos, para fugir da "sociedade que costumava frequentar" (ibidem). Ao longo desse texto, ora o Recife aparece como a cidade que se deixa para trás, ora como a cidade à qual se retorna: "Voltando do

interior à capital de Pernambuco, o primeiro ponto para onde me encaminhei [...] foi o teatro. Havia cerca de oito meses que eu estava fora do Recife" (ibidem, p.60). Nas entrelinhas, o autor procura passar a ideia de que a capital de Pernambuco é a cidade que oferece maiores possibilidades do ponto de vista profissional e cultural na região.

Franklin Távora faz do Recife o "lugar da cena" de parte de suas peças teatrais e adota, como cenário representativo da cidade, casas pobres com portas e janelas de gelosia (ibidem, p.13), ou cômodos com janelas envidraçadas, de onde é possível ver as ruas e os sobrados do lado de fora (ibidem, p.85) – contrastes habitacionais comumente encontrados na cidade daquele período.

Além do Recife, Franklin Távora descreve e menciona outras cidades e vilas de Pernambuco. Sobre Goiana afirma, em *O cabeleira*, que possui um paço municipal, uma igreja matriz, outros templos, uma praça do comércio, um teatro, cafés e bilhares e até loja maçônica, sendo uma cidade "plana, limpa, elegante e espalhada" (Távora, [s.d.], p.61). Para o autor, Goiana era "a cidade pernambucana de mais nota, depois do Recife, a capital, e de Olinda" (ibidem, p.60). Há referências também a esta cidade em *O matuto*, como há referências a Olinda e Recife, principalmente no já citado trecho sobre a Guerra dos Mascates. Nessa obra, o autor apresenta também, de modo relativamente detalhado, a povoação de Pasmado – antiga aldeia de índios, situada na estrada de Goiana: "No que Pasmado se parece com todos os velhos povos, é em ter casas esburacadas; entulhos e matos pelo meio das ruas; aqui uma baixa, ali um barreiro [...]. A rua mais pública e principal da povoação é aquela por onde corre a própria estrada" (Távora, 1902, p.1). A descrição desse povoado evidencia as drásticas diferenças que existiam no Brasil entre as cidades junto ao mar e as cidades, vilas e povoações situadas mais ao interior do país; entre as

capitais dos sobrados de dois, três e quatro pavimentos, com ruas calçadas, e os espaços urbanos mais pobres, com "casas esburacadas" e mato no meio da rua. Mostra de certa forma características comuns a outras cidades brasileiras, de menor desenvolvimento econômico e urbano, que raras vezes aparecem nos romances, nos poemas, em crônicas e contos dessa época, mas que também compunham o perfil de nossa urbanização, correspondendo a outro desenho de nossas paisagens urbanas.

Outras cidades que aparecem na literatura do Romantismo são: Ouro Preto, como em *Inocência*, do Visconde de Taunay, em que é definida como a "Cidade Imperial" (Taunay, [s.d.], p.6), ou na comédia *Um sertanejo na Corte*, de Martins Pena (1956a, p.70), citada junto a outras cidades de Minas, como São João Del Rei e Sabará; Petrópolis, mencionada diversas vezes em *Cinco Minutos*, de José de Alencar, e mais raramente em outros textos desse mesmo autor, com seus chalés ajardinados e o "murmurejar triste das águas do canal" (Alencar, [s.d.]c, p.9 e 12) – um dos marcos importantes de sua paisagem – e definida pelo escritor como a "cidade alemã", evidenciando a influência estrangeira em suas ruas e construções; a cidade de Goiás e a cidade de Catalão, citadas por Bernardo Guimarães em *A dança dos ossos* – esta como a cidade de onde havia partido uma das personagens (Guimarães, [s.d.]a, p.2), aquela como a cidade para onde marchava Joaquim Paulista sob ordem do comandante do destacamento (ibidem, p.10); a Cidade Alta de Salvador, em *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, em trecho em que descreve um temporal em uma viagem à Bahia, em que "o vento era tão forte que, do mar, apesar da escuridão, viam-se contradançar no espaço as telhas arrancadas da cidade alta" (1996, p.51); Uberaba e Juiz de Fora, nos contos de Taunay; Porto-Alegre, nos contos de *Paisagens*,

de Apolinário Porto Alegre, como a cidade cercada por morros, ou a cidade do rio Guaíba, ou da Revolução Farroupilha, das ruas Principal e Bela, das enchentes (Porto-Alegre, 1987, p.44-5; p.56-7).

Além dessas referências à cidade brasileira, há ainda pelo menos dois aspectos que merecem ser observados do ponto de vista urbanístico. Em primeiro lugar, as comparações entre cidades brasileiras e cidades europeias e mesmo entre duas cidades brasileiras; em segundo lugar, a contraposição entre a vida na cidade e a vida na roça ou a vida no campo.

Exemplos de comparações entre cidades brasileiras e europeias podem ser encontrados em textos como *A escrava Isaura*, na própria denominação do Recife como a "Veneza da América do Sul" (Guimarães, [s.d.]b, p.35); em *Helena*, de Machado de Assis, quando o narrador afirma que o "Rio de Janeiro não lhe oferecia a mesma variedade de recursos que Paris" (Assis, 1997, p.315); em *Lucíola*, de José de Alencar, em que uma das personagens compara a "poeira clássica do Rio de Janeiro", acumulada nos vidros da janela, à "clássica lama de Paris" (Alencar, [s.d.]e, p.82); em *O cabeleira*, de Franklin Távora, quando o autor afirma que Goiana era capaz de "rivalizar com algumas cidades europeias de que não pouco se fala nas narrações de viagens" (Távora, [s.d.], p.60) e, mais adiante: "Dela não poderia dizer Ampère o que disse de Goteborg, cidade da Suécia que tanto o encantou de tarde com suas casas altas e regulares, quanto o desiludiu pela manhã sendo vista da torre da catedral, por não ser mais do que uma rua" (ibidem, p.61), pois Goiana, segundo o autor, possuía não apenas muitas ruas como também muitos becos; em *O sacrifício*, desse mesmo autor, na relação estabelecida entre uma cidade brasileira e uma cidade europeia da literatura: "Todas as vezes que passo pela estrada de João de Barros, no Recife, acode-me à memória

o vale de Santarém, onde Garret deu vida e movimento à *Menina dos rouxinóis*" (Távora, 1969, p.1).

É interessante observar que na maior parte das vezes a comparação é feita com cidades que os autores conhecem por meio dos livros e não com cidades que percorreram ou vivenciaram, deixando nítida a influência dos escritores estrangeiros sobre os nacionais na temática do urbano, que certamente repercute no modo de caracterizar a cidade brasileira na literatura. Muitas vezes os escritores brasileiros estão comparando uma cidade real, que eles conhecem bem, com uma imagem de cidade que eles formularam por meio da leitura dos textos de autores estrangeiros.

Nesse sentido, a comparação com a roça e o campo ou mesmo com a floresta que circunda a cidade é mais "real" ou está pautada em dados mais concretos – de conhecimento do autor.

Uma comparação entre a vida na Corte e a vida na roça ou, mais especificamente, entre a vida da moça da Corte e a vida da moça da roça, aparece em *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo. De acordo com o escritor, na fala de um de seus personagens, a moça da cidade ou da Corte, para morar na roça, teria de mudar de costumes e de vida, sofrendo com a solidão e a monotonia campestre, e tendo saudades dos "prazeres e festins da Corte [...], de suas amigas, do teatro, do passeio" (Macedo, [s.d.]b, p.81). "A moça da Corte", continua, "cresce e vive comovida sempre por sensações novas e brilhantes" (ibidem). Já a moça da roça vive "na solidão de seus campos, talvez menos alegre, porém, certamente, mais livre" (ibidem). A cidade oferece vantagens para a moça da Corte que a moça da roça desconhece; a primeira, ao morar na roça, sentiria falta do teatro, dos galanteios, de uma "cadeia de delícias", como afirma o autor, que não fazem falta à segunda, por estar habituada ao campo. Desse modo, Joaquim Manuel

de Macedo evidencia dois modos de vida muito distintos do Brasil Imperial: o da Corte e o da roça – ou do campo.

Em *Verso e reverso*, de José de Alencar ([s.d.]f, p.34), uma das personagens afirma em tom provocativo a Ernesto, o protagonista: "O meu sonho é viver no campo; a Corte não tem seduções que me prendam". Não tem seduções que a prendam, mas tem seduções; além disso, é o lugar onde vive, embora resida em um bairro mais distante do centro, como Laranjeiras, enquanto o campo é o lugar ideal, onde ela sonha em viver, mas não vive, estando calcado este sonho antes em idealizações que em conhecimentos reais do modo de vida cotidiano.

Em *Senhora*, desse mesmo autor, a roça é definida como "o viveiro de noivas ricas onde se provê a mocidade elegante da Corte" (idem, [s.d.]g, p.27), ou seja, onde os moços elegantes da Corte buscam moças ricas para se casarem. Nesse mesmo romance, Alencar idealiza a união do campo com a cidade: "Há nada mais encantador do que trazer o campo para dentro da cidade e até a casa; do que entrelaçar com as magnificências do luxo as galas inimitáveis da natureza?" (ibidem, p.107). Se o luxo está na cidade, as "galas da natureza" estão no campo. E essa união entre o campo e a cidade era relativamente possível nas casas de campo e de chácara situadas nos arredores do espaço urbano e, portanto, mais próximas da natureza.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, a roça é apresentada pelo protagonista à sua amada, Virgínia, como uma opção de lugar de moradia, assim como a cidade ou a Europa: "Iremos para onde nos for mais cômodo, uma casa grande ou pequena, à tua vontade, na roça ou na cidade, ou na Europa, [...] onde vivamos um para o outro" (Assis, vol., p.576).

No Realismo, assim como no Naturalismo, a cidade brasileira permanece como cenário das tramas urbanas. Todavia, a maior parte das obras desse movimento está fora

do nosso recorte temporal e de fato mais vinculada a um Brasil republicano que ao Brasil do Império de D. Pedro II.

A literatura como fonte documental para a caracterização histórica da cidade brasileira

Se considerarmos a cidade brasileira dos séculos XVI, XVII, XVIII e XIX, investigando essa inter-relação Literatura-Cidade-História, torna-se evidente o papel da literatura como fonte documental para a caracterização histórica das cidades do Brasil.

Os textos literários apresentam dados importantes sobre a caracterização do espaço urbano brasileiro de épocas anteriores em seus aspectos físicos, apresentam informações sobre as casas, as igrejas, os edifícios públicos, sobre as ruas, as praças, os jardins, sobre as árvores de fruto que existiam nas áreas ajardinadas particulares, sobre a transformação da paisagem, sobre a sociedade – seus usos e costumes e o modo como utilizavam o espaço da cidade. Evidentemente, trata-se em todo tempo da visão do autor, do escritor, do poeta. Além disso, esses dados e informações possibilitam ao leitor a construção de uma imagem mental do lugar que pode diferir sob diversos aspectos da cidade real, vista e vivenciada pelo escritor. A cidade na literatura aparece como representação textual – é representada por meio de palavras e não de imagens visuais, como na pintura ou na fotografia, as quais tornam possível uma ideia mais precisa do lugar. Não obstante, os textos literários, particularmente aqueles que apresentam informações sobre determinado espaço urbano ou revelam alguns de seus aspectos, correspondem a importante fonte documental no processo de caracterização das cidades em um dado contexto histórico-social.

Quando Gregório de Mattos denuncia a falta de honra, verdade e vergonha dos habitantes da cidade da Bahia, ele apresenta uma visão pessoal e particular de uma situação social concreta de Salvador. Caso essa situação não existisse, não seria necessária a denúncia do poeta.

Quando Cláudio Manuel da Costa afirma que o nome de Vila Rica ficará impresso na memória, ele está reconhecendo a importância desta cidade (ou vila) no século posteriormente denominado Século do Ouro. E Vila Rica foi de fato importante pelo seu desenvolvimento artístico, literário e arquitetônico na história do país.

As denúncias de Joaquim Manuel de Macedo e de José de Alencar em relação à destruição da natureza no Rio de Janeiro não podem ser desvinculadas de um processo histórico de transformação da paisagem.

Poetas e escritores muitas vezes estão atentos aos aspectos sociais e paisagísticos do lugar. Desta forma, a leitura de cada poema, de cada texto ou manifestação literária em prosa relacionada ao contexto histórico-social em que foram escritos pode revelar características do espaço urbano que não são auferidas a partir do exame de outras fontes documentais.

O poeta se comporta como artista ao compor seus versos (Moisés, 1995, p.405). Mas pode se comportar também como observador e crítico da realidade em que vive, expondo-a em seus versos ou buscando, no momento da criação, meios de obliterá-la. Do mesmo modo o escritor é, não raro, aquele cidadão que observa e analisa criticamente a realidade observada, registrando em seus textos aspectos dessa realidade e de sua crítica – abertamente ou nas entrelinhas.

O fato é que a leitura dos textos literários (em prosa ou em verso), relacionada a seu contexto histórico e social, possibilita um conhecimento mais aprofundado de determinado país, de sua história e de sua sociedade. Raymond

Williams (1990) comprovou isto de maneira brilhante em *O campo e a cidade* ao fazer uso da literatura para demonstrar as transformações da paisagem rural e urbana da Inglaterra.

A literatura produzida no Brasil e a literatura ou as manifestações literárias que se referem ao país possibilitam, da mesma forma, um conhecimento mais aprofundado da cidade brasileira em seus aspectos sociais, urbanísticos e paisagísticos, particularmente quando os escritores e poetas expressam, em seus escritos, seu olhar sobre a realidade observada. Mas para escrever sobre a cidade, é preciso que se integrem temporária ou permanentemente à realidade urbana, às suas paisagens.

A cidade que aparece com mais peso e força nos textos literários de determinado escritor ou poeta não por acaso é justamente aquela que ele conhece melhor – a cidade da infância, da juventude, da maturidade, a cidade-saudade, a cidade-memória, a cidade sentida e percebida cotidianamente, que o artista-escritor-poeta incorpora e exprime por meio do registro escrito, do documento textual, por meio de palavras capazes de retratar a cidade, sua paisagem e sua sociedade no tempo histórico de sua construção e de seu desenvolvimento urbano. É nesse sentido que a literatura se torna importante fonte documental para a caracterização histórica da cidade brasileira e de suas paisagens, apesar de toda a problemática inerente à sua constituição em âmbito nacional.

Além de ratificar o papel da literatura como fonte documental para a caracterização da cidade, buscou-se aqui comprovar a presença quase constante da cidade brasileira nos textos literários – citada, evocada, referida, descrita ou caracterizada nos detalhes de sua paisagem durante o período colonial e o Império. Observa-se, ainda, que os textos analisados correspondem apenas a uma parte da totalidade dos livros, escritos e obras produzidos no período – aqueles que chegaram até nós por

meio de publicações subsequentes ou de manuscritos preservados ou mesmo por meio de uma tradição oral que, apesar das contínuas modificações, preservou durante um longo tempo versos e estórias que só posteriormente foram impressas sobre papel. Assim, é possível imaginar em quantos outros textos literários a cidade brasileira, assim como as vilas e povoações, deve ter aparecido como palco dos acontecimentos, como lugar da cena, como cenário dos romances, como a cidade vivida e vivenciada pelo poeta, como a cidade-memória, a cidade-saudade, a cidade da infância, da juventude, da maturidade de tantos outros escritores. Quantos detalhes da cidade brasileira, considerada em seu sentido mais amplo de profundos contrastes e antagonismos, não se perderam junto a uma produção textual esquecida pelos críticos literários e pelo povo, desmaterializando-se nos arquivos pessoais e até mesmo públicos, pela falta de cuidado e de manutenção, decorrente muitas vezes do pouco valor que lhe foi atribuído.

Na literatura dita oficial, primam os poetas e escritores que se destacaram em âmbito nacional, os quais muitas vezes nasceram ou viveram nos centros urbanos de maior importância – como Gregório de Matos em Salvador, Cláudio Manuel da Costa em Vila Rica, ou Machado de Assis no Rio de Janeiro, sendo estas as cidades das quais é possível colher um número significativo de informações nos textos literários. Mas a cidade brasileira era mais do que isto; mais do que as grandes cidades que aparecem nas obras dos grandes escritores, era também o conjunto de cidades menores (ou de futuras cidades) que foram surgindo com o tempo mais ao interior do país, com uma paisagem caracteristicamente horizontal no predomínio das casas térreas e com suas ruas ainda por calçar. Cidades cujos aspectos poucas vezes foram registrados na literatura do período, mas que completavam o panorama urbano do Brasil.

2
A CIDADE BRASILEIRA NA PINTURA

Na década de 1970, Pietro Maria Bardi escreve em sua *História da arte brasileira* que a pintura é "a forma de arte que mais revela o grau cultural de um tempo ou de uma sociedade" (Bardi, 1975, p.105). Considerando o contexto da afirmação, observamos que, no Brasil, durante o período colonial, excetuando-se a produção dos holandeses e de outros estrangeiros que por aqui passaram, a pintura que se produziu pelos novos habitantes assumiu predominantemente a temática religiosa, correspondendo, em sua maior parte aos trabalhos no interior das igrejas.

Havia jesuítas-pintores, procedentes de Portugal e de outros países da Europa, que além desses painéis de cunho religioso, elaboravam retratos ainda no século XVI, como o retrato de Anchieta, encontrado no Espírito Santo, atribuído a Paulo Belchior (ibidem, p.37). Por esses tempos, o pintor era um verdadeiro "faz-tudo". Cuidava das paredes das igrejas, dos painéis (ou "quadros sobre tabuado", como eram lembrados nas crônicas), elaborava cartas topográficas, descrições territoriais e, mais raramente, os mencionados retratos (ibidem, p.65).

No século XVII, os "pintores de certo timbre" continuavam vindo da Europa, evidenciando em sua produção

a provisoriedade e o "labor sem raízes" (ibidem, p.66). Como documentação pictórica de nossas cidades, especialmente as do nordeste, restam desse período apenas as paisagens e perspectivas elaboradas pelos holandeses, uma vez que persistiu ao longo do século a temática religiosa em território nacional.

Artistas como Manuel da Costa Ataíde sobressaíram-se no Barroco, movimento que no Brasil teve seu auge no século XVIII. Entretanto, tudo era feito com "parcimônia de meios" (ibidem, p.106). Pintava-se "sobre tábuas de madeira mal preparadas, que os artífices nem sabiam colar, dispondo de pobre gama de cores que, se não vinham de Portugal, deviam ser extraídas de vegetais e minerais por processos rudimentares" (ibidem, p.107-8). As cores adotadas eram sugeridas pelos padres, segundo preceitos fixados pela igreja, e os motivos, muitas vezes inspirados nas "gravuras circulantes nas sacristias", nos livros sagrados ilustrados (ibidem, p.107).

Faltavam criatividade e inovação na elaboração das pinturas; faltavam os materiais necessários ao aprimoramento da arte. Ainda assim, essas obras representavam um avanço em relação à produção dos séculos anteriores. Havia um percurso na arte pictórica brasileira, como havia um percurso na escultura (que teve seu ápice nas obras de Aleijadinho) e na arquitetura. No século XIX, entretanto, constata-se uma ruptura nesse caminho percorrido.

> [...] o Brasil, na formação de sua arte, dependeu das importações; mesmo quando, na passagem para o século XIX, parecia que a genialidade do Aleijadinho abriria um caminho mais ligado à nossa realidade, a vinda da Missão Artística Francesa mergulhou a arte no impasse acadêmico que desvirtuou, a meu ver, as possibilidades de acertar uma estética mais correspondente à vida nacional. (ibidem, p.215)

> A colônia Lebreton concorreu, involuntariamente, para retirar da nossa arte a feição nativa e a originalidade. (Gonzaga-Duque, 1995, p.257)

A chegada da Missão Artística Francesa (em 1816) e a criação da Academia Imperial de Belas Artes (em 1826) de certa forma contribuíram para sublimar o papel do artista na sociedade brasileira (embora isto só tenha se efetivado em fins do Oitocentos, com o fim da escravidão), possibilitando uma formação artística mais requintada, superior à das oficinas e aulas de desenho ministradas por artífices e artesãos. Por outro lado, desvirtuaram o percurso de uma arte brasileira em formação ao introduzir padrões estéticos completamente dissociados do nosso meio, do nosso povo, das nossas paisagens (urbanas e naturais). Foi necessário quase um século ou mais – se é que isto efetivamente aconteceu porque mesmo o modernismo não ficou isento às influências externas – para que a arte brasileira de certo modo se libertasse da influência francesa ou, de uma forma mais abrangente, europeia.

Enquanto a questão do nacionalismo ganha força na literatura ainda nas primeiras décadas do século XIX com o Romantismo, nas artes plásticas essa questão começa a receber a devida atenção apenas em fins do Oitocentos, quando alguns críticos como Gonzaga-Duque passam a questionar os temas bíblicos e mitológicos adotados por nossos artistas em suas obras, em detrimento dos temas relacionados ao nosso povo e às nossas paisagens.

> [...] O romance, a poesia e a história do país nenhuma influência tiveram nessas obras que permaneceram invioláveis ao pálido alvorecer do pensamento nacional. Onde o Y-Juca-Pirama, os Timbiras, a Marabá, o Guarani, Mimosa e Mauro? Onde as cenas tão comoventes da *Cachoeira de Paulo Afonso* e do *Guarani* [...]? Onde a vida

> dos nossos tropeiros, a representação das cenas da roça, da existência das fazendas, dos costumes dos escravos? Onde os assuntos da nossa história, aqueles assuntos que mais intimamente falam da formação da nossa pátria, os episódios da independência, a revolução de Tiradentes? (ibidem, p.258)

Soa mesmo estranho o fato de que os artistas brasileiros de fins do século XIX, com algumas exceções evidentemente, estivessem mais interessados em representar em suas telas filósofos gregos ou mitos da Grécia Antiga em vez de pintar a paisagem brasileira e a gente do Brasil – temas então vastamente abordados na literatura. Aliás, é de estranhar também o fato de que as aulas de pintura paisagística na Academia Imperial acontecessem em uma sala fechada, sem janelas, apartadas da paisagem do entorno e da realidade brasileira (ibidem, p.194).

Gonzaga-Duque observa e analisa esse processo e no fim de seu livro, *A arte brasileira*, apresenta sua crítica:

> [...] Deste e daquele lado, na obra de um artista feito como na obra de um principiante, encontra-se sempre a inspiração estrangeira: assuntos imitados.
>
> A paisagem brasileira é interpretada como os mestres interpretam a paisagem de outras regiões; é difícil saber, às vezes, qual natureza os pintores desse gênero pretendem representar. E, se copiam bem o aspecto geral da natureza, falseiam irreverentemente na expressão local. Raríssimos são os que se salvam desta censura e ainda assim por condescendência, em vista do grande esforço empregado para alcançar melhores resultados. (ibidem, p.261)

Considerando-se esses aspectos, é possível compreender por que a maior parte dos artistas brasileiros não retratava nossas cidades e nossa natureza (tinham o olhar

voltado para a Europa), enquanto vários artistas estrangeiros sentiam-se atraídos exatamente pela natureza exuberante e pelas paisagens deste país tropical.

Assim, em contraposição ao expressivo número de obras de artistas estrangeiros que registraram imagens da cidade brasileira em suas telas, temos uma quantidade bem mais restrita de obras de pintores brasileiros que retrataram nossas cidades e nossas paisagens urbanas antes do advento da República.

A cidade brasileira na pintura paisagística – o olhar estrangeiro sobre o Brasil

A pintura de paisagens passa a ser extremamente valorizada no século XIX em toda a Europa (Clark, 1961, p.100); mas não se tratava da pintura de paisagens urbanas e sim de paisagens naturais ou rurais com qualquer coisa de bucólico, de pitoresco, sob a influência do Romantismo.

É importante observar que os viajantes que vêm ao Brasil nesse período estão interessados também em paisagens, contudo esse interesse não se restringe às paisagens naturais, estendendo-se às paisagens urbanas. Se perguntarmos, contudo, se tal interesse era inerente aos artistas, perceberemos que não, uma vez que estavam aqui com a incumbência de retratar e de registrar os lugares vistos. Todavia, até que ponto as construções erguidas com os materiais existentes no entorno, as ruas ensolaradas, os amplos espaços livres conformados pelos largos das igrejas, banhados pela luz intensa de um sol tropical, também não chamaram a atenção do artista, despertando sua sensibilidade para as paisagens urbanas? Em que momento o documentarista cede lugar ao pintor? E de que modo ou até que ponto isto interfere na forma de retratar a cidade?

Na História Geral da Arte, não se destacam nomes como o de Thomas Ender, Rugendas e Debret. Mesmo entre nós, são menos conhecidos que os dos grandes artistas do Renascimento. Mas como Frans Post, no século XVII, são esses artistas estrangeiros que vão retratar e documentar a imagem de algumas de nossas cidades em princípios do Oitocentos – de nossas cidades e da natureza tropical exuberante. Mas o eixo se desloca. Enquanto Frans Post e outros artistas holandeses concentram-se no nordeste brasileiro, Ender, Rugendas e Debret passam principalmente pelo sudeste. Outros viajantes, mais aventureiros e menos artistas, ousam descortinar algumas regiões do centro-oeste e do norte do país, registrando em seus desenhos cenas urbanas ou vistas da cidade brasileira do Oitocentos. Juntamente com os holandeses e com os pintores viajantes do século XIX, contribuem para a documentação de nossas paisagens urbanas, mas por meio de outra forma de expressão artística: o desenho. Em um caso ou no outro, é sempre o olhar estrangeiro sobre o Brasil.

Cidades do Nordeste pelo olhar de Frans Post

No *catalogue raisonné* de Frans Post, reunido por Pedro e Bia Corrêa do Lago (2006), a obra do artista aparece subdividida em três fases. A primeira compreende as pinturas elaboradas no Brasil, entre 1637 e 1644; a segunda, as pinturas elaboradas após o retorno à Holanda, entre 1645 e 1660; e a terceira, as pinturas realizadas entre 1661 e 1669 – sempre considerando os trabalhos que apresentam vistas e paisagens do Brasil.

O que se percebe entretanto é que ao longo dessas fases, Post começa a repetir os temas (há vários trabalhos intitulados *Engenho de açúcar*, sempre com o mesmo engenho retratado, e vários trabalhos intitulados *Ruínas*

da Catedral de Olinda, sempre com a mesma ruína, para citar apenas dois exemplos); repete as paisagens (como as diversas "paisagens com engenho"); as construções (como a *Igreja com pórtico* ou a *Igreja de São Cosme e Damião*); os elementos da flora e da fauna (palmeiras, cactos, agaves, coqueiros, abacaxis, aves nativas, tamanduás, capivaras e macacos, misturados e dispostos de uma maneira em que dificilmente seriam encontrados na natureza); repete o céu (sempre azul com nuvens brancas, que a partir de determinado momento passa a ser representado também com tons dourados nas proximidades do horizonte); a figura humana (que na maior parte das vezes corresponde a grupos de índios ou escravos negros); e mesmo o relevo que se vê ao longe (sinuoso e coberto com vegetação).

Quanto mais o artista se distancia no tempo do momento em que esteve no Brasil, mais fantasiosas são as suas representações da paisagem brasileira, embora sempre baseadas em croquis elaborados *in loco*. Desse ponto de vista, é interessante ou no mínimo curioso que estudiosos da arte, como Pedro Corrêa do Lago, considerem as pinturas da segunda fase (realizadas na Holanda) como as de maior valor documental, quando de fato já evidenciam o acréscimo e a repetição de determinados elementos.

Post costuma compor as paisagens brasileiras quase sempre com um agrupamento de vegetação tropical em destaque à esquerda ou à direita do observador, emoldurando a vista; com um céu imenso comumente ocupando mais da metade da tela (em alguns casos chegando a ocupar 2/3 da composição); com elementos da fauna brasileira no primeiro plano, junto à vegetação; e com a maior parte das construções sem grande destaque na composição, com algumas exceções. A própria cidade brasileira, tema de diversas obras do artista, muitas vezes parece um mero detalhe compositivo, sendo por isso difícil caracterizá-la. É quase sempre vista de longe, com o artista fora

de seus limites. Por outro lado, ao ver e retratar a cidade ao longe, Frans Post dá ao observador uma ideia clara da relação da cidade brasileira (ou de espaços urbanos do Brasil) com seus arredores, com o relevo, com o céu, com os mares, com os rios, com a paisagem mais ampla que integra.

Em *Vista Panorâmica de Itamaracá* (a primeira pintura executada por Post no Brasil, em 1637), as construções da ilha aparecem a uma distância tão expressiva do observador e ainda por trás de um renque de palmeiras e da vegetação tropical que recobre a ilha, que mesmo em detalhe ampliado pouco se constata de sua arquitetura. Sabe-se apenas que as construções, aparentemente térreas (apenas um edifício à esquerda do observador parece ter dois andares), têm paredes claras e telhados de duas águas.

O mesmo pode ser dito com relação à pintura de João Pessoa (antiga Filipeia ou *Frederiksstad*), elaborada segundo o mesmo padrão, mas apresentando a cidade sobre uma colina coberta com vegetação e pontuada de palmeiras. As observações concernentes às construções são idênticas às já mencionadas.

Em *Porto Calvo*, o espaço urbano aparece na composição atrás de uma colina – praticamente só se vê a "linha" formada pelos telhados das construções. Embora adotado como tema, não é mais que um detalhe na composição.

Nas obras da segunda fase, executadas na Holanda, ora o artista se aproxima das construções, como em *Mocambos* (1645), que apresenta um agrupamento de três mocambos do nordeste, com paredes de pau a pique e cobertura de palha; ora permanece à distância do espaço urbano retratado, como em *Arredores de Serinhaém*; ora se aproxima da cidade, embora permaneça fora de seus limites, como em *Vista da Cidade Maurícia e do Recife* (1653) – obra que apresenta a cidade maurícia, com suas casas térreas e sobrados de dois pavimentos relativamente alinhados e ordenados, com algumas construções com uma espécie

de platibanda à holandesa (com a empena voltada para a rua) e outras com telhados bem distintos daqueles adotados por portugueses e brasileiros em suas casas. Nessa obra, o Recife aparece ao longe, com um amontoado de edificações, boa parte das quais alinhada e com telhados de duas águas, algumas térreas e outras com dois, três ou mais pavimentos, sendo evidente a mistura de influências portuguesas e holandesas nesses edifícios.

Mas é de fato na terceira fase que o artista "entra" na cidade para retratá-la (justamente quando já estava distante no tempo e no espaço do motivo representado), aproximando-a do observador e dando a este uma ideia mais clara do espaço urbano – embora seja difícil avaliar o grau de fidedignidade à realidade representada, considerando-se toda a questão do acréscimo e da repetição de elementos, bem como da adoção de um padrão compositivo que se repete em diversos trabalhos.

Em *Vista de Olinda*, Post retrata as ruínas do espaço urbano, aparentemente sem ruas, largos ou praças, apenas com umas poucas construções esparsas, em terreno irregular, recoberto por vegetação. Entre as construções remanescentes, há duas casas térreas e um sobrado – indicando, como nas obras anteriores, a existência de sobrados nas cidades e vilas litorâneas ainda no século XVII.

Em *Vista da Catedral de Olinda*, feita quase do mesmo ponto de vista, o pintor se afasta e enquadra toda a ruína da catedral e outras edificações à direita do observador. Algumas construções ao longe correspondem às mesmas da obra anterior, vistas de outro ângulo. A partir daí, segue-se uma série de repetições de motivos, com diversas vistas das ruínas de Olinda, do Convento do Carmo, da Igreja de São Cosme e Damião, entre outros temas vastamente repetidos.

Essa repetição de temas, de motivos representados, de padrões compositivos, de elementos da flora e da fauna,

da forma de representar o céu e o relevo indica, por um lado, a resposta do artista a uma demanda existente – compradores interessados no que havia de mais exótico nas terras d'além mar. Por outro lado, pode-se pensar que foram exatamente esses elementos que caracterizaram a paisagem brasileira para o pintor: o céu azul imenso com nuvens brancas, as palmeiras e agaves, os tamanduás e capivaras, o relevo ondulante recoberto pela vegetação. Talvez tenham sido esses os elementos que mais atraíram a atenção do pintor e que marcaram sua memória de forma mais acentuada.

Curiosamente, o melhor retrato da cidade brasileira do século XVII na obra de Post parece estar de fato em seus desenhos, nos quais o detalhamento das construções é maior e a paisagem menos fantasiosa. O desenho *Maurisstad e Recife*, elaborado para o livro de Barléus, mostra com muito mais clareza a caracterização destas cidades do que a obra correspondente em óleo sobre tela. O artista desenha um perfil panorâmico de ambas, Recife e Maurícia, de acentuado valor documental. A expressiva quantidade de sobrados de dois e de três pavimentos em relação ao número de casas térreas fica evidente nesse trabalho, assim como sua organização espacial. Nesse desenho, a cidade brasileira torna-se de fato o tema principal da composição e não apenas um detalhe na paisagem mais ampla.

O Rio de Janeiro de Thomas Ender

Diferentemente de Post, Thomas Ender não recorre a padrões de composição ou à repetição de certos elementos. É um artista que busca retratar as paisagens que vê por meio de suas aquarelas e desenhos a lápis, no exato momento em que se encontra diante dessas paisagens. As

imagens deixadas por Ender evidenciam o percurso realizado pelo artista. A análise de suas obras nos leva mesmo a um passeio pelo Rio de Janeiro de princípios do século XIX e por algumas outras cidades, vilas e povoações brasileiras que percorreu ou visitou durante sua estada no país (Ferrez, 1976; Wagner, 2000).

O Rio de Janeiro começa a ser visto e retratado por Thomas Ender a partir das fragatas que trouxeram a Missão Austríaca para o Brasil, em 1817. A primeira visão é, portanto, a da cidade a partir do mar, em seus contornos e seus limites.

Enquanto a fragata se aproxima do Rio de Janeiro, o jovem artista registra, em suas aquarelas, o desenho dos morros: o Corcovado, o Pão de Açúcar, a Pedra Bonita, a Gávea. A cidade aparece caracterizada em seu relevo sinuoso. Conforme a embarcação vai alcançando a orla, o pintor passa a dar um destaque maior à vegetação e à luz dourada dos trópicos, bem como a algumas construções, como a Fortaleza de Santa Cruz, localizada na entrada da barra.

Nos desenhos e aquarelas de Thomas Ender, elaborados a partir do momento em que o artista pisa em terra firme, evidencia-se o registro de ruas do Rio de Janeiro, de seu cais, de largos, praças, casas, igrejas, hospitais e outras construções, de detalhes da arquitetura local, de interiores, de praias, do Passeio Público, dos arredores da cidade, de cenas do cotidiano.

Em *Aspectos da rua principal do Rio de Janeiro* (rua Direita), o pintor documenta a existência dos antigos sobrados de dois, três e até quatro pavimentos, erguidos no alinhamento dos lotes, com pedra de cantaria. No primeiro plano, vê-se um grupo de escravos fazendo uso do espaço público – uns conversando, outros sentados ao chão, outros em atitude de espera. Ao fundo, nota-se a vegetação do morro do castelo, entremeada por

construções e pela antiga igreja dos Jesuítas. A atmosfera é de tranquilidade com algum movimento dos escravos na rua.

Cidade portuária, o Rio de Janeiro tem seu cais retratado por Ender em uma de suas aquarelas, com um bom movimento de barcos e navios. É como se a cidade, com suas casas térreas e sobrados, cobertos com telhados de duas e de quatro águas, tivesse uma continuidade no porto, no mar, com a chegada e saída das embarcações.

Em *Campo do comércio*, o artista dá ênfase à amplitude dos espaços livres de edificação – as construções ocupam apenas uma faixa central da aquarela, seguida pela faixa de céu. Tem-se a impressão de que a cidade era de fato composta por vastos espaços livres, relativamente movimentados e ocupados, na maior parte do tempo, por escravos que levavam cestos à cabeça ou pesos nas costas.

As antigas galerias de madeira, que ficavam em frente às construções, formando espécies de varandas contínuas, foram documentas por Ender em *Mercado perto da praia atrás do trapiche da Alfândega*. Eram uma espécie de complemento das construções, que se estendiam pelo espaço público, sombreando inclusive os passeios, sendo sustentadas por colunas. Essas galerias foram abolidas logo após a chegada da Família Real, em 1808, correspondendo os exemplares retratados a prováveis remanescentes desse elemento arquitetônico acoplado à fachada principal dos edifícios. Essa aquarela de Ender é, desse modo, um importante documento que nos dá pelo menos uma ideia de como eram as construções e a cidade antes da chegada de D. João VI.

Em *Capela dos terceiros*, obra em lápis aquarelado que apresenta o Paço Real (na atual praça XV de Novembro), Ender prima pelo detalhamento das principais edificações representadas. A cidade aparece com relativo movimento em seus espaços públicos, considerando-se as demais

cidades brasileiras do período. As casas, de dois e de três pavimentos, criam um interessante jogo de volumes com as torres das igrejas e capelas. Predominam mais uma vez o "vazio" dos espaços livres e a imensidão do céu.

O Passeio Público, projetado por Mestre Valentim, aparece nas aquarelas de Thomas Ender, a partir de dois pontos de vista. O primeiro corresponde ao de quem chega, com a fonte dos jacarés ao fundo e o Pão de Açúcar ao longe, à direita do observador. Uma aleia de árvores sombreia o caminho, ocultando as duas pirâmides (*À saudade do Rio* e *Ao amor do público*). O segundo ponto de vista corresponde ao de quem acaba de passar pelas pirâmides e se volta para trás, vendo então a aleia de árvores a relativa distância, a igreja da Lapa e o convento de Santa Teresa ao longe, à esquerda do observador. Trata-se de dois registros históricos raros desse espaço público em seu projeto original.

Se os interiores também são cidade, como afirma Argan (2005, p.43), Ender dá continuidade a seu percurso entrando nas residências urbanas para retratá-las. Em *Quarto numa residência do Rio de Janeiro*, observa-se que apesar da existência de mesas e de uma cadeira, a portuguesa, seu filho e sua escrava aparecem sentados ao chão – sendo este de madeira, assim como o forro, os batentes das portas e os móveis. Em *Um quarto de portugueses*, Ender registra um ambiente em total desordem, com mesas e cadeiras desarranjados, objetos espalhados por toda parte e frutas penduradas na parede – imagem condizente com as narrativas de Maria Graham, que entrou em casas de portugueses no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XIX.

Mas a cidade pode ser representada também por meio do simples detalhe de uma construção, como Ender faz em *Janelas brasileiras*, apresentando remanescentes de dois tipos de janela muito comuns no período colonial: o

muxarabis e a janela de rótula – ambos abolidos da paisagem depois da chegada da Família Real, da mesma forma que as antigas galerias de madeira.

Até mesmo o chafariz do Terreiro do Paço, projetado por Mestre Valentim, chamou a atenção do aquarelista, que o registrou em posição central em uma de suas obras ("Chafariz do Terreiro do Paço"), rodeado por escravos (ou aguadeiros), que buscavam água para levar às residências urbanas.

Há ainda os panoramas, como o *Panorama pintado no caminho para o Corcovado*, o *Panorama tirado do caminho do Aqueduto* ou a *Vista feita no caminho do Aqueduto para o Silvestre*, em que a vegetação recebe grande destaque, ocupando a maior parte da composição, estabelecendo-se uma relação muito sensível entre natureza e cidade – isto para não falar nos esboços de vistas, com as construções ao longe, subindo e descendo os morros, em meio à vegetação, com palmeiras sobressaindo-se aqui e ali; e as cenas do cotidiano, como em *Cadeirinha brasileira*, em que escravos e escravas são retratados caminhando descalços pelo espaço urbano enquanto transportam e acompanham sua senhora, ou em *Carregadores aguardando fregueses em frente ao portão da Alfândega*, com os negros de pés no chão em contraposição aos homens de cartola, sapatos, colete e paletó. Por vezes, estas cenas se misturam à caracterização do espaço, como em *Vista do Chafariz da Carioca*, em que o chafariz aparece praticamente no centro da composição, cercado por escravos (ou aguadeiros), que vão buscar água para seus senhores, levando diversos utensílios (bacias, baldes, barris e vasos) à cabeça.

Ender não percorre apenas os lugares mais atraentes e importantes da cidade, caminha pelas ruas mais simples, cobertas de terra, com a vegetação crescendo por toda parte, e registra tudo o que vê – exemplos disso são as obras *Igreja de Mata-Porcos* e *Quartel de Mata-Porcos*.

O pintor também visita os arredores da cidade, documentando em suas aquarelas as casas ditas de campo – como a casa de campo do bispo, no Rio Comprido. Aproxima-se dos morros (chega ao pé do morro da Marquesa de Laje em Mata-Porcos) para desenhar as montanhas da Carioca e da Tijuca.

De um modo geral, o Rio de Janeiro, nas aquarelas de Thomas Ender, apresenta uma paisagem composta por amplos espaços livres de edificação e por construções térreas ou sobrados de dois, três e até quatro pavimentos. Destacam-se nessa paisagem as torres das igrejas e capelas. Destacam-se também o verde vivo da vegetação, as palmeiras, as bananeiras, as plantas atrás das casas e o dourado da luz do sol dos trópicos.

A cidade aparece às vezes como tema principal; outras vezes, como cenário para os acontecimentos do cotidiano; outras vezes, em seus interiores, em seus arredores, no detalhe de uma construção. Mas é quase sempre uma cidade com muito verde e iluminada, com morros verdejantes e praias sinuosas, com as casas e as construções em meio à vegetação tropical.

Outros percursos retratados por Ender

Durante sua estada no Brasil, Thomas Ender realiza uma viagem do Rio de Janeiro a São Paulo, acompanhando a Missão Austríaca. O pintor registra vários fragmentos, paisagens e elementos desse percurso: os caminhos, as vendas situadas nesses caminhos, engenhos e fazendas, a casa da mina d'água de Santa Cruz, panoramas diversos, a travessia da floresta da Serra do Mar pela Missão Austríaca, ranchos e fazendas mais rústicas, rios como o Piraí, a entrada da Aldeia de São Bom Jesus do Bananal (com as construções bem simples, cobertas com telhados de duas águas, e um sobrado mais ao longe), uma vista panorâmica

de Bananal (com suas poucas construções em meio à vegetação), as passagens difíceis na estrada para São Paulo, a igreja matriz de Areias (ainda em construção, erguida em taipa), os arredores de Itagaçaba, o Porto de Santo Antônio de Cachoeira, vistas de Lorena (com as construções ao longe, em meio à vegetação, destacando-se na paisagem a Igreja Matriz, de Nossa Senhora da Piedade), vistas de Guaratinguetá (da mesma forma, com as construções ao longe, em meio à vegetação) e paisagens urbanas que mostram suas ruas de terra e suas construções, extremamente simples, em sua maior parte térreas, com janelas de rótula e telhados de duas águas, a Igreja Matriz, de Santo Antônio, com apenas uma torre, e os espaços livres de edificação com muita palmeira, muita bananeira e muita planta tropical, o interior de uma casa em Nossa Senhora Aparecida (onde não se vê praticamente nenhum móvel, apenas alguns vasos, e duas mulheres sentadas ao chão), a igreja dessa cidade (Igreja de Nossa Senhora da Aparecida), aparentemente mais requintada, erguida com pedra de cantaria e apresentando duas torres laterais, a vila de Pindamonhangaba, também repleta de bananeiras em seus jardins atrás dos muros, com várias casas térreas e a igreja matriz em destaque na paisagem, um convento em Taubaté, circundado por palmeiras, vistas de São José dos Campos e de Jacareí (junto ao rio Paraíba), a Aldeia da Escada, vistas e paisagens de Mogi das Cruzes (com três torres de igreja sobressaindo-se na paisagem, apesar dos vários sobrados de dois pavimentos), a igreja da Aldeia de São Miguel, com as casas térreas erguidas ao seu redor, a igreja de Nossa Senhora da Penha, já nas proximidades da capital paulista e, finalmente, a Imperial Cidade de São Paulo.

Vista de longe, na aquarela de Thomas Ender, especialmente em *Panorama da cidade de São Paulo da estrada para o Rio de Janeiro*, São Paulo parece relativamente pequena, mas já sem um limite bem definido, uma vez

que as construções se espalham por toda parte, afastadas da área central, onde se nota a presença de vários sobrados de dois pavimentos e de várias torres de igreja. Na paisagem, a cidade parece mesmo quase construída em acrópole, no alto de uma colina, mas as construções vão descendo as ladeiras e expandindo a área da cidade para os pontos mais baixos do relevo. Não há muita vegetação na área circundante, tampouco na área ocupada pelas construções – o verde parece predominar apenas nas áreas inclinadas dos morros.

Tem-se essa mesma impressão – de cidade que vai se expandindo por toda parte – na análise de *Vista de São Paulo do Convento das Carmelitas*. Ao longe (bem ao longe), nota-se a existência de algumas palmeiras e, no horizonte, em tom muito suave, Ender retrata os morros que circundam a cidade.

Em algumas imagens, como em *Convento das Carmelitas em São Paulo*, constata-se o predomínio dos vazios em relação às construções – o convento e a igreja das Carmelitas parecem edifícios isolados em meio a amplos espaços livres. Essa amplidão dos espaços livres também é documentada em *Residência dos governadores em São Paulo*, que mostra o antigo colégio e a igreja dos jesuítas, bem como o vasto pátio que os precede. À direita do observador, veem-se sobrados de dois pavimentos, erguidos no alinhamento dos lotes e cobertos com telhados de duas águas; foram pintados em tons muito claros e suaves, tendendo ao branco, ao cinza e ao rosa.

Há outras vistas (como *Vista parcial da cidade de São Paulo tirada da residência do Governador*, ou *Vista do Mosteiro de São Bento*), em que mais uma vez as construções aparecem ao longe, em meio a uma vegetação relativamente baixa, com algumas raras palmeiras na paisagem, as torres das igrejas em destaque e as construções de um e de dois pavimentos erguidas ora nas partes mais

altas da cidade, ora nas ladeiras, ora em áreas distantes da região central. São Paulo parece uma cidade de vastos panoramas, com as montanhas ao longe e a vegetação mais escassa.

Apesar do predomínio de vistas em relação à cidade de São Paulo, o pintor deixou registrado pelo menos um interior de construção (*Sala de estar em São Paulo*), em que se nota no aposento, com forro e piso de madeira e janelas de rótula, a existência de apenas uma cadeira como mobiliário. O espaço é amplo, mas vazio – como se o aspecto exterior da cidade repercutisse também em seus interiores.

Além das imagens de cidades brasileiras visitadas ou percorridas pelo pintor, há uma aquarela de Vila Rica (atual Ouro Preto), que mostra as casas subindo e descendo ladeiras, as igrejas nos pontos mais altos dos morros e uma luz dourada banhando a povoação. Esta aquarela, entretanto, foi elaborada por Thomas Ender a partir dos desenhos de Johann Emanuel Pohl, uma vez que, adoecido, o jovem artista não pôde acompanhar a expedição às Minas Gerais (Vasconcellos, 1959; Wagner, 2000). Este fato levanta uma questão importante, que diz respeito não apenas a este trabalho específico de Thomas Ender, como também à produção de Debret fora do Rio de Janeiro, às gravuras publicadas por Rugendas (alteradas na Europa) e ao acréscimo de espécies vegetais às aquarelas de Thomas Ender por Spix e Martius para ilustração de seu relato de viagem. Algumas vezes (e não foram poucas pelos exemplos anteriormente citados), os artistas estrangeiros criaram ou construíram imagens de cidades brasileiras que não eram exatamente condizentes com a realidade, ou eram condizentes mas foram modificadas em aspectos importantes de seu relevo, de seus edifícios, do ordenamento de seus espaços. Havia uma imagem da cidade brasileira que se pretendia divulgar entre os europeus: uma cidade tropical, iluminada

pela luz dos trópicos, pontuada de palmeiras e de bananeiras, de aspecto construtivo muitas vezes rude e elementar. Sob muitos aspectos essa imagem estava de acordo com as características reais de nossas cidades quando comparadas às cidades europeias, mas é preciso estar atento aos elementos acrescidos, talvez não com a intenção de falsear a realidade, mas de enfatizar essa ideia de cidade brasileira.

O Rio de Janeiro na obra de Debret

Nas aquarelas preparatórias para o álbum *Voyage picturesque*, Debret (como Thomas Ender) principia por retratar a cidade do Rio de Janeiro a partir do mar, com vistas como a da entrada da baía, que enquadra o Pão de Açúcar e outros elementos do relevo que se revelam diante dos olhos do pintor (Bandeira; Lago, 2008).

Já na cidade, Debret documenta as casas mais ricas, com balcões de ferro e janelas de vidro, os sobrados de fachada estreita e as casas térreas mais simples, ainda com janelas de rótula, apesar da proibição de seu uso em 1808.

Cenas do cotidiano, em que a cidade aparece como cenário, com suas construções ladeando ou circundando os espaços livres públicos, são igualmente frequentes nas obras de Debret. A arquitetura, apesar de servir de pano de fundo ou cenário para esses acontecimentos, aparece bem detalhada, dando uma clara noção da relação estabelecida entre os usuários do espaço urbano e as edificações desse espaço, entre os usuários e a própria rua (quase sempre de pedra, com passeio feito com esse mesmo material).

Em alguns casos, o artista adota algumas construções importantes para figurarem como tema principal da composição, como faz em *Paço da Boa Vista em São Cristóvão*, em que este edifício ocupa praticamente toda a área

central da obra, com sua volumetria de proporções bastante expressivas para a época.

Diferentemente da maior parte das representações das outras cidades brasileiras elaboradas pelo artista, o Rio de Janeiro é visto por Debret a partir de seus espaços livres públicos, conhecidos e percorridos por ele – muitas vezes próximo da cena ou da arquitetura representada no momento da execução do trabalho ou do croqui.

Assim, o Rio de Janeiro, na obra de Debret, é a cidade das casas térreas com vendas voltadas para ruas com calçamento e passeios de pedra, e a cidade dos sobrados de dois e de três pavimentos, às vezes com balcões de madeira, outras vezes com balcões de ferro; é a cidade das casas com janelas de vidro em oposição às casas com janelas de rótula, remanescentes; a cidade dos brancos e negros misturados no espaço urbano e no interior das residências apesar de todos os antagonismos sociais; a cidade onde eram comuns os cortejos fúnebres, as pessoas indo à missa, as mulheres transportadas em cadeirinhas sustentadas por escravos, a cidade das pessoas adoecidas sendo sacramentadas e dos convalescentes pagando promessa nas igrejas, das pessoas pedindo esmolas, dos negros de Angola tocando marimbo e reco-reco nas tardes de domingo ou cantando ao som do oricongo, das crianças negras e brancas brincando juntas de soldado, dos passeios de família em companhia dos criados, amas, escravos e escravas, dos proprietários indo e vindo de suas chácaras, dos castigos de escravos em praça pública, dos escravos caminhando acorrentados pelas ruas, das boticas, das lojas de bala, de carne seca, de sapateiro, de carne de porco, de barbeiro, das padarias – sempre no térreo dos sobrados ou no cômodo de frente da construção, com suas portas se abrindo para a rua numa outra relação com o espaço público. E tudo isso em meio à paisagem tropical, dos morros cobertos por vegetação, das palmeiras, bananeiras, do mar azul e da imensidão do céu.

O Rio de Janeiro na obra de Debret é a cidade revelada em seus aspectos sociais e cotidianos. Mais do que as casas e as construções, o Rio de Janeiro para Debret são as pessoas que transitam, passeiam e caminham pelas ruas em seu dia a dia, independentemente de sua origem ou classe social; são os costumes de sua sociedade ambientados em um cenário de casas térreas e sobrados inseridos em uma paisagem tropical conformada também pelos morros, pelo mar e pela vastidão do céu. Uma cidade de vazios, dentro e fora das construções, mas de considerável movimentação humana. Nas obras de Debret referentes ao Rio de Janeiro, na maioria das vezes as pessoas aparecem em primeiro plano, com as construções por trás, e por trás as montanhas. Interessam, pois, ao artista, neste caso, e nesta ordem: a sociedade, a arquitetura e a paisagem.

Outras cidades e localidades retratadas por Debret

Em 1827, Debret empreende uma viagem por outras regiões do país, passando por Ponta Grossa, Itapeva, Taubaté, Guaratinguetá, Mogi das Cruzes, São Paulo, São Carlos, Sorocaba, Curitiba, Desterro, Jacareí, Porto Feliz, Castro (Iapó), Guaratuba, Ilha Bela, Ilha Grande e Parati, entre outras localidades.[1]

A maior parte desses aglomerados urbanos ainda não constituía cidades no sentido político-administrativo do termo, correspondendo muitas vezes a pequenos

1 Alguns historiadores (ver Bandeira, 2008) contestam a realização dessa viagem e afirmam que as aquarelas teriam sido elaboradas a partir de outros desenhos ou relatos. Como a viagem não é mencionada em seu texto, não sabemos a sequência das cidades visitadas tampouco o provável percurso do artista – por isso não estão citadas segundo uma sequência geográfica.

povoados com um número restrito de construções esparsas, uma igreja se destacando na paisagem e espaços livres públicos sem calçamento e sem mobiliário. Interessa o olhar do pintor. Debret às vezes retrata esses povoados vistos de longe, em meio a uma paisagem maior, humanizada, à semelhança de Frans Post; outras vezes os retrata a partir de suas ruas, à semelhança de Thomas Ender, embora sem o mesmo detalhamento das construções e sem a mesma qualidade compositiva; registra áreas urbanas bem delimitadas, junto a igrejas ou capelas, e áreas urbanas em expansão, espraiando-se pelos arredores, com suas casas ajardinadas.

Se o Rio de Janeiro é representado principalmente por meio de sua sociedade, esses espaços urbanos são documentados pelo conjunto de suas construções e de seus espaços livres, em seus aspectos paisagísticos, não obstante o artista não fosse nem pretendesse ser pintor de paisagens. Era pintor de costumes retratando as povoações do Brasil.

Nesse percurso, pode-se destacar como representação da cidade brasileira os trabalhos referentes a São Paulo. *Vista Geral da Cidade de São Paulo*, por exemplo, revela o momento de aproximação do artista com a cidade. Esta é vista de longe, com a maior parte das construções erguida sobre uma colina, com as igrejas e suas torres em destaque na paisagem. As edificações acompanham o movimento sinuoso do relevo. Ao longe, observa-se o perfil das montanhas nos arredores do espaço urbano.

Em *São Pedro, Palácio do Governador, Entrada de São Paulo pelo Rio de Janeiro* e *Ponte de Santa Ifigênia*, fica evidente que o artista entra na cidade e caminha por seus largos, pátios, ruas e pontes, registrando os aspectos considerados importantes em seu percurso. Desse modo, os amplos espaços livres diante das igrejas, as próprias igrejas e conventos, as casas térreas e sobrados (com balcões

de madeira, janelas de vidro e largos beirais), os usuários do espaço urbano (feitores, senhores de escravos, escravos, escravas com cestos à cabeça, mulheres cobertas com véus extremamente compridos, homens com chapéu, capa e casaca, às vezes sobre seus cavalos) são registrados e documentados nessas obras. Em *Ponte de Santa Ifigênia*, o artista dá um destaque especial às palmeiras (situadas na área central da composição), às bananeiras e à vegetação que desce o vale, ladeando a ponte. O alinhamento das casas térreas e sobrados também é claramente perceptível nesse trabalho, especialmente à direita do observador. No caso da cidade de São Paulo, mais especificamente, constata-se que houve a intenção, por parte do artista, de representar os espaços públicos com seus tipos sociais. Ainda assim, a representação das construções e dos espaços livres de edificação predomina em relação às cenas do cotidiano e à sociedade paulistana – o que pode se explicar ao menos em parte pelo fato de que o artista estava ali apenas de passagem.

Das outras cidades ou povoados retratados, podemos mencionar ainda São Carlos, Sorocaba, Curitiba e a cidade do Desterro, em Santa Catarina.

No registro de São Carlos (atual Campinas), observa-se que se tratava de uma cidade com relativo crescimento urbano em comparação com as demais cidades ou povoações do interior do país. Há um número expressivo de construções – casas térreas e sobrados – nas proximidades da igreja e outro número significativo de edificações espraiando-se pelos arredores. É o retrato da cidade brasileira tradicional: linear, polinuclear, sem contornos definidos, amoldando-se à topografia (Marx, 1980).

Sorocaba aparece vista de longe, com uma profusão de telhados e com parte das construções muito bem alinhadas. As igrejas – e outros edifícios de maior volumetria – destacam-se no conjunto. A área urbana aparece

circundada por colinas cobertas por vegetação e vai se estendendo para além de seus limites, alcançando áreas cada vez mais distantes do centro.

Na imagem de Curitiba, constata-se uma aproximação maior do artista com o espaço urbano. As casas térreas e os sobrados aparecem em meio a jardins arborizados, implantados atrás das construções. A distribuição dos edifícios aparenta certa desordem em alguns trechos e uma organização maior em outros. A expansão urbana parece limitada e, na paisagem urbana, sobressaem-se as torres de pelo menos duas igrejas.

Desterro, em Santa Catarina, aparece representada com um número considerável de habitações (entre casas térreas e sobrados) em relação à maior parte das cidades ou povoações brasileiras. A implantação dos edifícios faz-se predominantemente ao longo da orla, sempre segundo o padrão tradicional: com as casas no alinhamento e sem recuos laterais.

Estes e os demais registros são importantes por documentar ora a área urbana em expansão, indo além de seus limites, ora o espaço urbano delimitado pelas características do relevo.

Ainda que tenha sido pintor de cenas históricas e de cenas do cotidiano, Debret se esforça por representar as paisagens urbanas e a natureza do Brasil – evidentemente com uma dificuldade muito maior do que Thomas Ender ou Rugendas. Mas registra em sua obra a cidade brasileira, as povoações do Brasil e algumas de suas futuras cidades com suas características peculiares, muitas vezes como parte de uma paisagem maior, constituída também pelos seus arredores.

O Rio de Janeiro retratado por Rugendas[2]

Em seu texto *Rugendas e o Brasil*, Pablo Diener (2002, p.50, grifo nosso) afirma que a "pintura de paisagem de Rugendas no Brasil é *obra criativa* de um artista e não mero registro documental elaborado pelo ilustrador de uma expedição científica". É obra criativa porque o artista transforma o que vê e o que registra em seus croquis, reelaborando os esboços.

De uma maneira geral, o que se percebe em sua obra e em seus textos é que Rugendas está muito mais interessado na vegetação, nos elementos naturais, nos rios e na paisagem natural que nos aspectos construtivos da cidade brasileira. A intenção do artista era talvez passar aos estrangeiros a ideia de um lugar bonito ou de uma paisagem agradável ao olhar, mas em função da natureza e da vegetação tropical circundante. Sempre que possível, o pintor procura destacar a beleza da vegetação e da paisagem que tanto o fascina.

Em *Vista do Rio de Janeiro a partir do Aqueduto*, por exemplo, a cidade aparece ao longe ora limitada pelos morros verdejantes, ora limitada pelo mar. Pouco se pode auferir de seus aspectos construtivos ou urbanos a partir dessa imagem, mas a situação da cidade em meio à natureza fica bastante evidente. *Vista do Rio de Janeiro a partir das proximidades da Igreja de Nossa Senhora da Glória* destaca os jardins com palmeiras e bananeiras atrás dos muros nas proximidades da igreja – da qual se vê apenas a torre. A cidade também aparece ao longe, com os Arcos

2 No caso de Rugendas, em particular, estamos considerando, além dos quadros a óleo de temas brasileiros, as gravuras elaboradas a partir dos desenhos preparatórios realizados pelo artista, tanto em função de sua importância para a iconografia urbana, como por sua relevância no contexto da obra desse pintor estrangeiro.

da Carioca e algumas torres de igreja sobressaindo-se no conjunto em meio aos morros. Segundo os estudiosos, essa ênfase aos elementos construídos não constava no desenho original, sendo adicionados posteriormente pelo gravurista Alphonse Bichebois na litografia de Godefroy Engelmann (Diener, 2002). *Vista da Igreja de São Bento no Rio de Janeiro* apresenta palmeiras, bananeiras e outras espécies tropicais em destaque à direita do observador. A cidade surge mais adiante, em perspectiva aérea. Vista desse ângulo, revela-se predominantemente horizontal, com essa horizontalidade interrompida apenas pelas torres das igrejas. Mais ao fundo, tem-se a visão dos morros entre nuvens e, à esquerda, a visão do mar com embarcações esparsas. É mais uma vez a "cidade-paisagem", com relevo, natureza, céu e mar fazendo parte da composição paisagística da área urbanizada pelo olhar do pintor viajante.

Rua Direita é uma das poucas imagens elaboradas por Rugendas a partir da rua de uma cidade brasileira. O artista apresenta ao observador um espaço público extremamente tumultuado, com uma ambiência com um quê de europeia. A obra é importante pela representação dos sobrados à direita do observador, com dois ou três pavimentos, e duas ou três janelas a cada andar superior na fachada principal, indicando quão estreitas e altas eram essas construções erguidas no alinhamento do lote e sem qualquer tipo de recuo lateral. É um dos poucos cenários representados com o artista inserido no espaço urbano que aparecem no álbum *Viagem pitoresca*.

Outras paisagens urbanas do Brasil na obra de Rugendas

Além do Rio de Janeiro, Rugendas teve a oportunidade de conhecer outras cidades, vilas e povoações do Brasil – inicialmente como integrante da Missão Austríaca

liderada por Langsdorff, e em seguida, isoladamente, após abandonar a expedição do barão em 1824.

Vila Rica (denominada Imperial Cidade de Ouro Preto a partir de 1823) foi retratada pelo artista entre montanhas que, à direita, à esquerda e ao fundo, compõem uma paisagem maior, que emoldura a povoação. Desta vê-se apenas algumas construções, cujos aspectos arquitetônicos e construtivos não se pode precisar ou definir com exatidão, e duas igrejas pontuando os morros. Rugendas cria de fato um quadro de montanhas entre as quais se entrevê a cidade.

Na representação de *Sabará*, prevalecem as imagens dos rios, das montanhas e do céu, com alguma vegetação em destaque aqui e ali. Das construções em si, percebe-se apenas as casas amoldando-se à topografia e duas igrejas em destaque no conjunto entremeado pela vegetação. É o espaço urbano ao pé das montanhas, junto ao rio.

Em *São Salvador*, um grupo de escravos negros é retratado no primeiro plano, lutando capoeira, em meio a uma vegetação constituída por palmeiras, coqueiros, bananeiras e agaves – entre outras plantas tropicais. Por trás dessa vegetação, vê-se o mar e, mais ao longe, algumas construções em um relevo acidentado – parte das quais situada nas áreas mais planas, perto do mar, outra parte nas áreas mais altas. A cidade é vista e retratada ao longe. Todavia, é interessante a relação cultural que se pode estabelecer entre os elementos que figuram no primeiro plano – capoeiras, coqueiros e bananeiras – e as características típicas de Salvador: uma cidade onde era expressivo o contingente populacional de escravos negros e muito comuns na paisagem os quintais com palmeiras e coqueiros, bananeiras e dendezeiros, desde o século XVI.

Já a imagem que mostra uma venda no Recife, com um sobrado com varanda de madeira adicionada à fachada principal e coqueiros espalhados pelo espaço público é

usualmente questionada pelos estudiosos, que afirmam que poderia ser uma cena em qualquer cidade brasileira e que não há provas de que o pintor tenha visitado essa cidade (Diener, 2002). No entanto, o modo como os coqueiros estão distribuídos nos espaços livres indica, pelo menos, que se trata de uma cidade do nordeste do país, uma vez que não era comum encontrá-los dessa forma nas ruas de terra de áreas ao sudeste ou sul do Brasil.

Constata-se, assim, que a cidade brasileira na obra de Rugendas é, na maioria das vezes, a cidade na paisagem, mas com o relevo e a vegetação ocupando mais de dois terços da composição e não o céu, como na pintura de Frans Post. De certo modo, há uma aproximação maior do artista com a cidade representada. Todavia esta é ainda muitas vezes vista de fora ou de seus arredores – que tanto atraíram o olhar e a atenção do artista.

O Rio de Janeiro de Taunay – a construção da paisagem brasileira

De acordo com Pedro Corrêa do Lago (2008, p.82), as paisagens brasileiras correspondem à parte mais relevante da produção de Taunay no Brasil, mas têm valor documental discutível apesar da beleza e da qualidade de execução das pinturas a óleo.

Há de fato algumas obras que dão a impressão de que se trata de uma paisagem construída pelo pintor e não de uma paisagem retratada segundo seus aspectos reais. Assim, em *Largo da Carioca* tem-se a representação de um trecho do Rio de Janeiro quase que em perfeita ordem, com as construções alinhadas, os telhados bem desenhados (de duas águas ou de quatro águas com mansarda) e os jardins com bananeiras e palmeiras perfeitamente ordenados. Trata-se do mesmo Rio de Janeiro

representado por Thomas Ender, Rugendas e Debret, mas parece se tratar de outra paisagem urbana – tropical apenas em suas palmeiras e bananeiras. Em *Entrada da baía vista do morro de Santo Antônio*, o Rio de Janeiro parece uma cidade do Renascimento ou uma cidade representada por artista renascentista. Ao menos é essa a impressão que se tem quando se considera a característica das construções. No entanto o Pão de Açúcar aparece representado ao longe e as áreas ajardinadas apresentam muitas bananeiras. A cidade em si, em seus aspectos urbanos e construtivos, não corresponde à cidade real, mas a paisagem do entorno aparentemente sim. Em *Outeiro, praia e Igreja da Glória*, praticamente todos os elementos da paisagem urbana do Rio de Janeiro aparecem na composição: o mar com suas embarcações – neste caso, canoas e jangadas, a praia, os morros verdejantes, os morros ao longe sob uma névoa ou penumbra, as casas térreas e os sobrados. Mas a igreja da Glória parece ter antes um "quê" de renascentista do que de arquitetura brasileira. Além disso, as construções à direita do observador ocupam uma faixa bastante restrita da obra. A faixa de céu abrange cerca de dois terços do quadro e o terço restante abriga o mar, o morro e as construções. Percebe-se uma força e uma expressividade na forma de representar o céu e a vegetação. Por outro lado, o artista assume uma postura renascentista na representação dos edifícios, de tal maneira que as paisagens de caráter mais tipicamente brasileiro são exatamente aquelas em que não há edificações representadas (como em *Amanhecer na floresta*) ou em que estas estão suficientemente distantes do observador a ponto de não interferirem no tom de brasilidade da composição (como em *Vista do Rio de Janeiro tomada do Alto da Boa Vista*), não obstante uma certa artificialidade resultante da técnica e do olhar do artista (ou do modo como ele deseja representar o que vê).

Evidentemente, há algumas exceções. Em *O largo do Machado em Laranjeiras*, Taunay representa a arquitetura mais simples, com imperfeições próprias do emprego de técnicas e de materiais precários, de forma mais condizente com o que se produziu no Rio de Janeiro nesse período. Ainda assim, dá uma ênfase bastante expressiva aos morros cobertos por vegetação, que adota como pano de fundo na paisagem emoldurada.

Em outras obras, como *A cidade vista do Morro da Glória*, a presença de escravos negros torna-se fator indicativo da sociedade escravocrata que habitava o Rio de Janeiro no século XIX.

Há ainda as paisagens que foram representadas por diversos artistas, como a da Cascatinha da Tijuca. Estas revelam as diferenças no olhar, na técnica e no resultado apresentado ao observador. Apenas a fotografia revelaria com maior precisão como era de fato a paisagem retratada.

Da mesma forma que acontece na obra de Nicolas Antoine Taunay, na maior parte das gravuras e pinturas de seus descendentes, há falhas na fidedignidade ao motivo representado. Parece interessar mais aos Taunay a composição que eles pretendem criar que a fidelidade à realidade observada.

Taunay, Thomas Ender, Rugendas e Debret são apenas alguns nomes de uma gama muito mais abrangente de artistas estrangeiros que retrataram a cidade brasileira no século XIX[3]. Talvez os mais importantes pelo significado e pela diversidade de sua obra.

---

3 Podemos citar como exemplos, considerando outros artistas além dos pintores, Jacques Arago (desenhista francês), Richard Bate (pintor inglês), Pieter Godfred Bertichen (pintor e gravador holandês), Joseph Bruggemann (gravador e desenhista alemão), William John Burchell (botânico e desenhista britânico), Henry Chamberlain (pintor e desenhista inglês), Iluchar Desmons (desenhista e litógrafo francês), Étienne Adolphe d'Hastrel de Rivedoux

É interessante notar, entretanto, que a cidade brasileira na pintura dos viajantes muitas vezes se restringe às cidades mais conhecidas ou às cidades mais importantes do período, algumas das quais implantadas ao longo da costa leste do Brasil – como Recife, Salvador e, principalmente, o Rio de Janeiro. Poucas vezes os artistas estrangeiros se aventuraram pelo interior do país para retratar Vila Rica, São Paulo, ou mesmo as povoações do Vale do Paraíba – menos ainda as cidades e vilas das atuais regiões centro-oeste, sul e norte do país.

É importante ressaltar também que na obra desses artistas o que se tem é muitas vezes a cidade-paisagem; a cidade vista de longe, ou mais de perto, mas ainda assim, circundada pelos morros verdejantes, pelos mares, pela vegetação exuberante. A fusão dos elementos naturais e construídos na paisagem interessa mais a esses pintores do ponto de vista artístico ou estético do que a representação pura e simples dos elementos construídos do espaço urbano. Mesmo quando o artista "entra" na cidade, não deixa de lado a incidência da luz dos trópicos sobre os edifícios e sobre os espaços livres de edificação, a relação entre os espaços livres, por vezes invadidos pela vegetação, e os edifícios, a composição dos espaços livres, dos edifícios e do entorno. A cidade brasileira na pintura dos viajantes é também, e muitas vezes, e quase sempre, paisagem. A paisagem urbana em sua relação com o entorno, com as belezas naturais de um país tropical.

(pintor, aquarelista e litógrafo francês), Augustus Earle (pintor e desenhista inglês especializado em paisagens), Joseph Alfred Martinet (pintor paisagista, desenhista e litógrafo francês), Raymond Monvoisin (pintor, desenhista e litógrafo francês), E. F. Schute (do qual se desconhecem os dados biográficos) e Luigi Stalloni (pintor e desenhista italiano).

Representações das cidades do Brasil por pintores brasileiros – contrapondo olhares[4]

Leandro Joaquim, pintor e arquiteto do período colonial, nascido no Rio de Janeiro em 1738, onde veio a falecer sessenta anos depois, pode ser considerado um dos precursores da pintura paisagística entre artistas brasileiros pelas telas executadas para um dos pavilhões do Passeio Público no século XVIII. O largo do Paço no Rio de Janeiro, a Igreja da Glória e a Lagoa do Boqueirão, entre outros temas paisagísticos, foram retratados por Leandro Joaquim nesse trabalho. O largo aparece com o Paço à esquerda e com uma grande construção de três pavimentos à direita do observador – o Convento das Carmelitas e a Igreja de Nossa Senhora do Carmo aparecem ao fundo. No primeiro plano e centralizado (abaixo da linha do horizonte), vê-se o chafariz projetado por Mestre Valentim. A *Vista da Igreja da Glória* data de 1790 e apresenta a igreja quase ao centro, em meio à vegetação de um dos morros da paisagem, com algumas casas térreas e sobrados esparsos junto à praia, à direita do observador. Na imagem que corresponde à Lagoa do Boqueirão, o pintor retrata o aqueduto Santa Teresa em 1790 em sua relação com a lagoa, com os morros, com o céu e com as construções situadas em suas proximidades. A obra desse artista trata-se de uma exceção no panorama artístico nacional da época. Mesmo no século seguinte – XIX – a maior parte das obras de pintores brasileiros corresponde a retratos, naturezas mortas, cenas ou personagens da mitologia ou

4 As obras analisadas para elaboração desse texto estão disponíveis no acervo digital da Pinacoteca do Estado (http://www.pinacoteca.org.br), no acervo digital do Museu de Arte de São Paulo (Masp) (http://masp.art.br), no acervo digital do Itaú Cultural (http://www.itaucultural.org.br) e no acervo iconográfico do Museu Paulista.

da literatura, temas bíblicos ou mesmo representações de acontecimentos históricos. Não se pode dizer, entretanto, que aos pintores brasileiros desse período não tenha interessado o tema das paisagens. A pintura paisagística no Brasil do Oitocentos abrange desde paisagens de florestas e campos até paisagens urbanas. Todavia, alguns artistas brasileiros, quando se dedicam à pintura de paisagens urbanas, adotam como cenário as cidades europeias que visitam com bolsas de estudo da Academia, e não as cidades do Brasil, como fez Belmiro de Almeida ao pintar as ruas da Itália e povoações de Portugal. Pode-se dizer que existe neste caso uma relação entre paisagem e memória ou entre paisagem e lembrança. A paisagem retratada não é aquela vista ou percebida pelo artista cotidianamente, mas aquela da qual ele pretende se recordar após o retorno ao país de origem; é a paisagem que impressiona o pintor muitas vezes por ser distinta daquela que ele vivencia dia após dia. Em relação aos artistas brasileiros, deve-se considerar ainda toda a importância dada à Europa do ponto de vista cultural no século XIX – o que certamente influenciava no encantamento diante das cidades europeias.

Outra questão diz respeito à valorização ou ausência de valorização das paisagens da cidade brasileira em relação a outras paisagens do Brasil. Para determinados artistas, impressionavam mais ou possuíam maior valor estético ou uma beleza mais digna de representação as paisagens das marinhas, dos arredores da cidade e da natureza. Muitas vezes as paisagens e belezas naturais do país atraíam mais o seu olhar que as paisagens urbanas, com todas as suas contradições e antagonismos.

Evidentemente, houve exceções. E essas exceções acabaram se tornando registros históricos importantes de nossas cidades ao longo do século XIX, revelando quase sempre um olhar diferenciado, um modo de ver que sob certos aspectos se diferencia da visão dos pintores

viajantes. A dificuldade maior é exatamente encontrar essas exceções, uma vez que, afora uma ou outra tentativa nesse sentido, praticamente não há livros que reúnam essas obras ou parte delas – como os há em relação à pintura de artistas estrangeiros –, e um número considerável desses quadros ainda integra coleções particulares ou se encontra à venda em galerias e leilões de arte. De certo modo isso demonstra um descaso no que se refere à produção artística brasileira do período e um descaso ainda maior no que diz respeito à pintura paisagística mais especificamente.

Agostinho da Motta, Almeida Júnior, Batista da Costa, Benedito Calixto, Firmino Monteiro, França Júnior, Aurélio de Figueiredo, Hipólito Caron, Miguel Dutra e Victor Meirelles são alguns dos artistas brasileiros que também se dedicaram à pintura de paisagens urbanas. Isto para não falar nos artistas ítalo-brasileiros, hispano-brasileiros ou de outra dupla nacionalidade que se dedicaram, do mesmo modo, a esse gênero de pintura, como Nicolau Antônio Facchinetti e Domingos Garcia y Vasques; ou ainda nos artistas estrangeiros que se naturalizaram brasileiros, como Henrique Bernardelli.

Agostinho da Motta, ou Agostinho José da Motta, era declaradamente pintor de paisagens. Nasceu no Rio de Janeiro em 1824 e teve a oportunidade de estudar na Academia Imperial de Belas Artes a partir de 1837, viajando à Europa em 1850, com bolsa de estudos da Academia. Em Roma, estudou pintura sob orientação de Jean-Adrille Benouville – pintor paisagista francês, que certamente influenciou seu interesse pela pintura de paisagens. Para alguns estudiosos, Agostinho da Motta é considerado um dos precursores da pintura ao ar livre no Brasil, uma vez que seu trabalho antecedeu em muitos anos a chegada de Georg Grimm. Mas apesar do grande interesse dessas observações, há poucas obras do artista

disponíveis à apreciação do público em geral, e entre estas são raras as que retratam a cidade brasileira. Como exemplo, podemos citar a pintura intitulada *Palácio Imperial de Petrópolis* (1855), em que pouco se vê da cidade em si, pois a atenção do artista recai sobre o palácio ajardinado, erguido entre montanhas cobertas com vegetação. Apenas à direita do observador, junto a uma das montanhas, é possível ver casas térreas e sobrados urbanos. Predominam na paisagem o céu azul, a vegetação (no primeiro plano e nas montanhas) e a visão do palácio – centralizado na obra, mas situado abaixo da linha mediana horizontal, com a faixa de céu ocupando mais da metade do quadro.

Almeida Júnior (ou José Ferraz de Almeida Júnior) não era exatamente pintor de paisagens, mas estas aparecem em algumas de suas telas. Esse expoente da pintura nacional nasceu em Itu em 1850, e também estudou na Academia Imperial de Belas Artes – a partir de 1869. Mas a oportunidade de estudar na Europa foi concedida diretamente pelo imperador D. Pedro II, em 1876. Na França, Almeida Júnior retratou os arredores de Paris, os arredores do Louvre e possivelmente alguns bairros parisienses, como fizeram outros artistas brasileiros em suas viagens, registrando em suas telas a memória dos lugares visitados. No Brasil, foi primordialmente pintor regionalista, muito interessado na cultura caipira. Entretanto, em algumas de suas obras, especialmente na década de 1890, ora a paisagem urbana se torna tema central da pintura, ora aparece como pano de fundo. Exemplos do primeiro caso são *Ponte da Tabatinguera* (ca. 1895), que apresenta os fundos de sobrados rudimentares dando para o rio, com a ponte quase como um detalhe à direita do observador, e *Rua de São Paulo Antigo* (s.d.), que mostra a rua da Consolação no século XIX, ainda sem calçamento, mas marcada pelos trilhos de fenda dos bondes, com casas térreas e sobrados erguidos no alinhamento à direita do observador e,

à esquerda deste, construções isoladas no lote e cercadas por jardins. Este quadro parece tratar-se de representação bastante aproximada da realidade observada pelo artista, sem subterfúgios na luminosidade, no tom, nas cores, ou no traçado da vegetação. *Leitura* (1892) seria, por outro lado, um exemplo de paisagem urbana empregada como pano de fundo. Nesta obra, as construções esparsas aparecem atrás da varanda onde a jovem realiza sua leitura. Mas além das paisagens urbanas, o artista retratou paisagens de sítios (*Paisagem do sítio das pedras*, 1899), cachoeiras (*Salto do Itu*, 1886), pedras (*Pedra de Itapuca*, s.d.) e de certo modo também, paisagens sociais, como em *As lavadeiras* (1875), demonstrando seu interesse pelas paisagens do Brasil.

Batista da Costa, ou João Batista da Costa, foi outro pintor brasileiro, nascido em Itaguaí, interessado nas paisagens do Brasil. Sua obra, entretanto, parece composta muito mais de paisagens de campos, com grande destaque dado à vegetação, e de paisagens de cursos d'água (rios, riachos, regatos) em meio ao verde, do que de paisagens urbanas. Há, evidentemente, algumas exceções, como *Paisagem com vilarejo e riacho*, que data já de 1902, em que o artista retrata uma sequência de casas térreas e de sobrados voltados para um curso d'água, e outras obras posteriores, com paisagens de áreas urbanizadas, como *Santo Amaro*, de 1915. É importante registrar seu nome nesse contexto por ter sido pintor paisagista que executou várias pinturas ao ar livre, registrando paisagens brasileiras. Em seu autorretrato, de 1922, Batista da Costa se autodenomina *O paisagista*.

Mais no âmbito da paisagem urbana propriamente dita, destaca-se Benedito Calixto, pintor nascido em Itanhaém, no litoral paulista, mas com uma problemática inerente a boa parte de suas obras. Benedito Calixto teve a oportunidade de estudar no exterior e, ao retornar ao Brasil, em 1884, trouxe consigo uma câmera fotográfica,

que utilizou para elaboração de muitos dos seus quadros. Desde então, pintou paisagens a partir de fotografias. Foi contratado também para produzir cenas da cidade de São Paulo antiga, baseando-se nos desenhos de Hércules Florence e nas fotografias de Militão Augusto de Azevedo.

De maior interesse artístico, portanto, ou de maior significado no campo das pinturas de paisagens e não no interstício fotografia-pintura, estariam as obras produzidas antes de 1884, mas há várias paisagens sem data (*Convento – Itanhaém*, *Igreja do Convento de Santo Antônio do Valongo*, *Prefeitura de São Vicente*, *Baía de São Vicente*) e a maior parte das imagens datadas são posteriores (*Banca de peixe e mercado das Canoas*, 1887, *Porto de Santos*, 1888, *Porto de Santos*, 1890, *Itanhaém*, 1908). Mesmo as diversas marinhas elaboradas pelo artista, que representam aspectos do litoral paulista, são de fins do século XIX e de princípios do XX.

Benedito Calixto foi pintor de paisagens urbanas, mas muitas vezes de paisagens previamente retratadas por meio da fotografia. Elaborou representações da cidade a partir de representações fotográficas. Quando trabalhava em seus quadros, já não estava contemplando diretamente a cidade, sentindo e percebendo seus atributos, suas cores, seus sons, seus tons, sua luminosidade.

Firmino Monteiro foi outro pintor brasileiro de paisagens urbanas, e outro precursor das pinturas ao ar livre (como Agostinho da Motta). Todavia, em algumas obras essas paisagens aparecem muito mais como cenário ou como detalhes na composição do que como tema principal. Por ter nascido no Rio de Janeiro e morado em Niterói, uma parte significativa de seu trabalho registra fragmentos ou trechos da paisagem dessas duas cidades.

Em *Vista da entrada da baía de Guanabara* (1884), predominam as imagens do céu e do mar, com uma faixa de areia da praia (próxima ao observador) e uma

faixa de morros à distância. Embora represente a baía, praticamente não se veem os elementos construídos do espaço urbano.

Em *O mascate* (1884), há uma cena urbana com grande ênfase na personagem. O que se vê da cidade é apenas um trecho de rua junto à parede externa de uma construção, na qual se observa parcialmente uma janela de guilhotina com vidro. Outra obra em que a paisagem urbana serve de cenário é *O Vidigal diante da casa de Vidinha* (1880). Neste quadro, o artista também retrata o detalhe de uma construção – que possui uma portada neogótica na fachada, uma porta de rótula e um balcão. É possível ver ainda o trecho de uma rua e de sua transversal, com algumas construções.

Já *Paisagem de Niterói* (1884) não apresenta exatamente uma paisagem urbana, mas uma construção isolada, junto a um lago, com um morro ao fundo.

Nas poucas obras encontradas, constata-se que a cidade é antes palco dos acontecimentos, cenário, pano de fundo, do que tema da pintura, ou, ainda, que integra uma paisagem mais ampla, de águas, céus e morros, sendo os elementos construídos pelo homem apenas detalhes na composição.

França Júnior foi outro artista que se dedicou ao gênero "paisagem" nos poucos anos em que foi adepto da pintura. Contudo, a análise dos raros exemplares de sua obra acessíveis ao público de um modo geral indica um interesse maior do pintor pelas paisagens dos arredores da cidade, dos morros e das casas de campo, do que pelas paisagens da cidade em si. Em certas pinturas que apresentam essas casas de campo junto aos morros verdejantes, percebe-se um grande destaque dado às palmeiras, como era comum na pintura dos viajantes, mas sob um novo olhar, talvez mais realista ou menos fascinado pela vegetação tropical.

O irmão mais jovem de Pedro Américo, Francisco Aurélio de Figueiredo e Mello, natural de Areia, na Paraíba, que assinava como Aurélio de Figueiredo, foi

outro pintor de paisagens. Em suas telas, registrou o Corcovado no Rio de Janeiro, a cidade de Tiradentes em Minas Gerais e outros espaços urbanos.

Em *Praia de Fortaleza* (Ceará), já de 1910, o artista paraibano apresenta ao observador uma sequência de coqueiros em destaque na composição, com uma ou outra construção coberta de palha mais ao longe, junto ao mar. Parece um retrato da cidade em toda sua tropicalidade. A irregularidade dos troncos dos coqueiros, a representação dos coqueiros junto ao mar com suas folhas acompanhando o movimento do vento, a mistura de terra e areia, a vegetação crescendo aleatoriamente, as construções esparsas, sem um plano de distribuição rígido, tudo confere à obra certo caráter de fidedignidade à realidade representada. A cidade é brasileira e tropical.

Paisagem nordestina (1885) retrata um mocambo com paredes de pau a pique e cobertura de palha, erguido em meio à vegetação – em detalhe, vê-se uma rede atada às estacas de madeira do alpendre lateral (e rústico) da construção. Trata-se da paisagem cultural do Nordeste, com o mocambo junto à natureza – cultural no sentido de que representa um modo de vida muito peculiar a essa região.

Há outras paisagens e cenas urbanas registradas pelo artista já no período republicano, como *Paisagem de Petrópolis* (1889), com a cidade vista a partir de seus arredores, e *Moça na janela* (1891), que mostra a área ajardinada de uma residência – ou um jardim lateral, com plantas floridas, para o qual se abre a janela de um dos cômodos internos. Em relação à primeira, pode-se sublinhar o fato de que a palmeira disposta à esquerda do observador parece ter sido enquadrada de modo semelhante ao que faziam os pintores viajantes – como indício da tropicalidade do lugar. Em relação à segunda, pode-se afirmar que revela muito dos espaços livres privados das casas brasileiras intermediárias de fins do século XIX.

Hipólito Caron, ou Hipólito Boaventura Caron, natural de Resende, no Rio de Janeiro, participou do Grupo Grimm, sobressaindo-se como pintor de paisagens. Vistas da Gamboa, a praia de Boa Viagem, paisagens europeias, paisagens de Minas Gerais (já na década de 1890) e paisagens de vilarejos estão entre os temas representados pelo artista. Algumas paisagens urbanas parecem tipicamente brasileiras, com casas térreas e sobrados, palmeiras em destaque e montanhas ao longe, como em *Paisagem de uma casa em vilarejo* (1891). Outras, entretanto, parecem representadas com um "quê" de renascentistas, à semelhança do que acontece em algumas obras de Nicolas Antoine Taunay. Exemplo disto é *Paisagem da Gamboa* (1882), com as casas brancas, com seus telhados de um marrom claro, apresentando um jogo de volumes interessante, mas lembrando mais a paisagem do Mediterrâneo que a dos trópicos. Nessa obra, o artista registra a existência de jardins no recuo posterior das construções, voltados para o mar. Ao fundo, veem-se os morros e o céu, conformando a paisagem urbana em dialética intensa com os elementos construídos.

Há os casos ainda em que Hipólito Caron faz a ênfase recair sobre os cursos d'água, como em *Paisagem de Sabará* (1891), em que o elemento central da composição é o curso d'água e o único elemento construído que se vê é uma igreja à esquerda do observador, quase como um detalhe na tela.

Miguel Dutra é um caso à parte na pintura paisagística de artistas nacionais, seja porque representa paisagens urbanas de várias cidades brasileiras, como se realizasse percursos à maneira dos pintores viajantes, seja pelas características de sua pintura, por vezes considerada ingênua pelos estudiosos. Natural de Itu, no interior de São Paulo, Miguel Dutra retrata cidades (ou futuras cidades) do Vale do Paraíba (como Guaratinguetá

e Pindamonhangaba), a própria cidade de Itu e outras cidades e vilas do interior paulista, como Piracicaba. Para isto, escolhe a aquarela, à semelhança de Thomas Ender, embora com domínio menor sobre a técnica do que o artista europeu, mas com as mesmas possibilidades de pinceladas mais rápidas e de finalização da obra em tempo mais curto.

Observam-se, contudo, em sua pintura, erros de escala, de perspectiva e de proporção, que todavia não prejudicam o registro da imagem da cidade retratada. Em *Cidade de Itu*, por exemplo, as casas aparecem amontoadas nas proximidades da igreja matriz, entremeadas pelo verde da vegetação – das árvores, das bananeiras, do mato. Na linha do horizonte, destaca-se a torre da matriz, que invade a faixa de céu – como as torres das igrejas menores, mas com ênfase maior. As casas, apesar da aparente falta de ordem em sua distribuição, aparecem erguidas no alinhamento das ruas e normalmente apresentam um jardim, um quintal ou uma espécie de pomar no recuo posterior. Em *Largo de São Francisco, Itu*, de 1845, vê-se no primeiro plano a imagem do cruzeiro, com as construções religiosas ao fundo. Entre ambos, há um espaço livre de edificação de proporções consideráveis e, à direita do observador, um jardim atrás de um muro coberto com telhas capa-canal, indicando o emprego da taipa.

Em São Paulo, Miguel Dutra retrata o largo do Palácio do Governo e a Igreja do Colégio dos Jesuítas, em 1847. Embora uma das fachadas do palácio, que deveria estar representada em perspectiva, apareça praticamente de frente para o observador, como se estivesse planificada, a imagem de um amplo espaço livre ladeado pelo palácio e pela igreja, com as montanhas ao longe, é coerente com a representação de outros artistas em épocas anteriores ou em meados do século XIX. Dutra retrata ainda, entre outras construções e espaços da capital paulista, vistas do

Ipiranga, então praticamente sem casas, a Catedral Imperial de São Paulo (1847), a Igreja do Carmo, o Convento da Luz e a pirâmide e o chafariz do Piques (1847) – estes últimos em uma obra que surpreende pela geometrização que planifica a perspectiva, fazendo com que o espaço livre murado, onde se destaca o obelisco, surja com uma forma triangular expressiva diante do observador.

Ora o artista representa panoramas de cidades e vilas, ora edifícios que considera importantes (como a Santa Casa de Misericórdia, a Igreja do Senhor Bom Jesus e o Colégio do Padre Campos em Itu), ora os largos ou espaços livres com suas construções, ora a entrada das igrejas (como em *Carmo e capela do Jazigo, Itu*, 1841), ora os elementos do espaço urbano (como em *Chafariz do Largo da Misericórdia, São Paulo*). Há também em sua obra algumas cidades não identificadas, cuja vegetação é representada com um tom azulado, o céu com um amarelo dourado e as casas, telhados e ruas com variações de marrom. Às vezes uma construção mais próxima do observador aparece em menor proporção que uma edificação mais distante; além disso, a relação de proporção entre as construções e as árvores de grande porte é muitas vezes incorreta. Trata-se de um artista que segue mais a intuição do olhar do que as leis da perspectiva ou a lição dos grandes mestres do Renascimento.

Mário de Andrade fez uma crítica muito severa à obra de Miguel Dutra, afirmando que o Museu Republicano "possui dele uma coleçãozinha de desenhos coloridos, que o demonstram demasiadamente imperfeito na técnica da pintura" e que suas obras são "francamente incorretas como desenho e colorido".[5] Pietro Maria Bardi (1981,

5 Mário de Andrade em ensaio sobre a pintura religiosa de Itu, publicado no jornal *O Estado de S.Paulo,* em 1 de fevereiro de 1942 (apud Bardi, 1981, p.48).

p.52) foi mais generoso: "O mais significativo da obra pictórica de Miguel são as aquarelas que enfocam os aspectos da vila ituana [...]. Espontâneas e penetrantes acertos iconográficos, valendo sua compreensão e seu jeito popularesco". Para Ulpiano Bezerra de Meneses (1996, p.153-4), Miguel Dutra possuiu talvez um dos olhares mais nativos na construção do imaginário urbano (não era estrangeiro e não foi profundamente influenciado pelos artistas e mestres europeus como diversos pintores brasileiros que estudaram na Europa), sendo esse aspecto pouco explorado na análise de suas obras. O fato é que, apesar de todos os erros de representação, seu trabalho revela afetividade em relação ao desenho, à pintura, à aquarela, às paisagens representadas e à própria arte.

Victor Meirelles, por sua vez, não foi propriamente pintor de paisagens, e sim de temas históricos e de retratos. No entanto, elaborou estudos para o panorama do Rio de Janeiro de 1885. Nesses estudos especificamente, talvez por se tratar de um panorama, Victor Meirelles apresenta imagens aparentemente mais realísticas da cidade, com o mato crescendo aqui e ali, as construções amontoadas nas áreas mais baixas – mais áridas, com menos vegetação –, ou subindo os morros marcados pelos caminhos de terra. A ênfase é muitas vezes dada à área construída, mas o mar, o céu e os morros são elementos constantes na composição. Tem-se, assim, uma impressão de representação bastante aproximada ou condizente com a realidade observada pelo artista – ao menos neste caso em particular.

De um modo geral, percebe-se na pintura de paisagens urbanas produzidas por artistas brasileiros no Oitocentos ora a influência externa – seja dos pintores viajantes ou dos mestres europeus –, ora um modo peculiar de representar a paisagem, sem o fascínio do olhar estrangeiro, com uma visão mais brasileira desta e por vezes com uma técnica menos rebuscada, mas não menos apropriada a essas

representações. É nítido também o interesse pela pintura de paisagens e, de um modo especial, de paisagens urbanas – embora comparativamente em menor escala. Em um momento em que se valorizavam muito mais as pinturas históricas e os retratos, o pintor paisagista segue na contramão e aos poucos conquista e amplia seu espaço, de tal forma que mesmo a pintura de paisagens urbanas vai se tornando cada vez mais expressiva no cenário nacional.

É interessante salientar ainda que a maior parte das pinturas paisagísticas de autoria de artistas brasileiros, no âmbito do urbano, data da segunda metade do século XIX, estando em franca concorrência com a fotografia. Certamente não eram tão precisas como esta, mas revelavam as cores da paisagem brasileira.

3
A CIDADE BRASILEIRA NA FOTOGRAFIA PAISAGÍSTICA

Em 1839 era anunciada em Paris a descoberta de Daguerre:[1] a luz, ao incidir sobre uma lâmina de prata metálica disposta no interior de uma câmera obscura, possibilita a fixação da imagem nessa lâmina por meio de processos químicos (Kossoy, 1980a, p.13-4). Meses depois chegava ao Rio de Janeiro o abade Louis Compte, trazendo a invenção para o país.

No Brasil, houve uma descoberta independente e contemporânea à de Daguerre. De acordo com Boris Kossoy (ibidem, p.18), Hércules Florence, um francês residente em terras brasileiras havia quinze anos, já em 1833 chegara a "razoáveis resultados com suas experiências de 'impressão' pela luz do sol", conseguindo registrar imagens de objetos fazendo uso de uma rudimentar câmera "obscura", de construção caseira. Descoberta independente, que "não modificou nem influenciou o curso natural da evolução da fotografia", como assinala Kossoy

1 Existiram outros precursores dessa invenção, como o inglês William Henry Fox Talbot, que iniciou suas experiências em 1834, buscando, entretanto, o sistema "negativo-positivo" (Kossoy, 1980a, p.14).

(ibidem, p.23), mas que merece destaque na história dessa forma de expressão artística.

As primeiras imagens da cidade brasileira, mais especificamente do Rio de Janeiro, registradas ainda por meio da daguerreotipia, datam de 1840 – embora sejam raros os exemplos de documentação de vistas e paisagens brasileiras por esse processo (ibidem, p.32). Na Corte, como em outras capitais situadas na costa leste do Brasil, instalaram-se vários daguerreotipistas, das mais diversas nacionalidades, em ateliês abertos em ruas de grande movimento (ibidem, p.28).

Mas foi de fato na década de 1860, quando se difundiu a fotografia com base no princípio do "negativo-positivo", desenvolvido por Talbot, na Inglaterra, que aumentou significativamente o número de estabelecimentos fotográficos no Brasil, principalmente no Rio de Janeiro (ibidem, p.40).

Da mesma forma que os primeiros daguerreotipistas, a maioria dos fotógrafos do século XIX era estrangeira. Muitas vezes, foi por meio do olhar estrangeiro, de fotógrafos como Guilherme Gaensly, Benjamin Mulock, Victor Frond e Augusto Riedel, que a imagem da cidade brasileira do século XIX foi registrada.

Entre os fotógrafos nascidos no Brasil, destacam-se Marc Ferrez, que retratou diversas paisagens brasileiras, com o predomínio de imagens do Rio de Janeiro, e Militão Augusto de Azevedo, que registrou as mudanças da capital paulista ao fotografá-la em dois momentos: em 1862 e em 1887.

Em uma época em que o maior lucro provinha do retrato de pessoas comuns e ilustres, esses fotógrafos reservaram parte de seu tempo para a fotografia de paisagens, alguns chegando mesmo a se dedicar, em determinados períodos, quase que exclusivamente a esse gênero fotográfico. Das paisagens captadas pelas lentes

desses fotógrafos, um número considerável corresponde a imagens de cidades – da mesma forma que a pintura e a literatura, a fotografia surgiu como arte essencialmente urbana. Ruas, casas, construções, igrejas no alto dos morros, as edificações aconchegadas entre as montanhas de certo modo atraíram o olhar desses profissionais em um momento em que a fotografia ainda não havia se estabelecido de fato como atividade artística, mas já ensaiava alguns passos nesse sentido. É graças ao trabalho desses fotógrafos que podemos ter uma ideia bastante aproximada de como eram nossas cidades na segunda metade do século XIX.

Evidentemente, na maior parte das vezes esses profissionais buscaram retratar o que havia de bonito ou de interessante no espaço urbano – as vias principais, os edifícios imponentes, as vistas mais encantadoras, deixando de registrar aspectos importantes da realidade cotidiana dessas aglomerações. Assim, toda a crítica social claramente perceptível na literatura do século XIX (ou mesmo dos séculos anteriores, quando a fotografia ainda não havia sido inventada) poucas vezes aparece nas imagens fotográficas de paisagens do período. Por outro lado, a fotografia evidencia com maior precisão o cenário dos acontecimentos ou a cidade como construção social – que não pode portanto ser desvencilhada da sociedade e do contexto histórico, econômico, político e cultural.

Na verdade, no caso mais específico da fotografia de paisagens, é a sensibilidade do olhar do fotógrafo que determina o que deve ou não ser registrado e o que deve ou não ser enquadrado na composição.

Os fotógrafos paisagistas e o registro da cidade brasileira no século XIX

Segundo Vânia Carneiro de Carvalho (1991, p.203), os fotógrafos paisagistas, como Augusto Stahl e Revert Klumb, iniciaram suas atividades no Brasil em meados da década de 1850. Da extensa lista de fotógrafos apresentada por Boris Kossoy no anexo de seu texto *Origens e expansão da fotografia no Brasil* (1980, p.57), cerca de cinquenta retrataram vistas de cidades e províncias brasileiras entre 1850 e 1900 – com alguns daguerreotipistas realizando trabalho semelhante ainda nas décadas de 1840 e 1850. Isso tudo em parte porque certos editores, ao perceberem um mercado latente para determinados gêneros de fotografia, passaram a se interessar pela comercialização de vistas fotográficas. Houve, evidentemente, fotógrafos como Marc Ferrez, cujo interesse pela fotografia de paisagens estava acima das possibilidades do mercado.

De fato, esse gênero de fotografia possuía um público certo – a princípio reduzido e composto basicamente por viajantes e imigrantes residentes no país, que enviavam essas imagens a seus parentes e amigos do exterior (Carvalho, 1991, p.204), mas que logo se amplia, "atingindo seu ápice nas primeiras décadas do século XX, com a 'febre dos cartões postais'" (Lima, S. F. de, 1991, p.66).

Para Solange Ferraz de Lima, esse gênero de fotografia cria novas possibilidades para o exercício da linguagem fotográfica e estabelece novos padrões de visualidade. As paisagens registradas demonstram o estilo e o padrão de composição adotado pelo fotógrafo; por outro lado, "representam a sintonia entre o fotógrafo e sua época" (ibidem, p.66-7).

Guilherme Gaensly, Benjamin Mulock, Victor Frond, Revert Klumb, Rodolpho Lindemann, Marc Ferrez e Militão Augusto de Azevedo estão entre os fotógrafos

que registraram vistas da cidade brasileira na segunda metade do século XIX. Eram em sua maior parte europeus que vieram ao Brasil instalar seus ateliês em cidades cuja demanda era bastante promissora nesse setor.

Rio de Janeiro, São Paulo, Ouro Preto e outras cidades de Minas Gerais, Vitória (no Espírito Santo), Recife e Salvador, Manaus e Belém, Cuiabá, cidades da Paraíba, de Alagoas, do Rio Grande do Sul, de Goiás e do Maranhão foram retratadas pelos fotógrafos do século XIX. As imagens são todas em preto-e-branco (de acordo com a tecnologia do período), foram tiradas durante o dia e mostram características das ruas, das casas, das praças, enfim, das construções e dos espaços livres de edificação no modo como se apresentavam na época ao olhar do fotógrafo.

O Rio de Janeiro de Marc Ferrez[2]

Marc Ferrez foi um fotógrafo fascinado pelas paisagens do Rio de Janeiro. Talvez tenha sido um dos primeiros fotógrafos brasileiros a explorar aspectos artísticos na fotografia de paisagem: os reflexos, as texturas, a luz e a sombra, os contrastes, os detalhes, os volumes da natureza.

O Rio de Janeiro na fotografia de Marc Ferrez é, por um lado, a cidade dos morros refletidos nas águas do mar ou emoldurando e conformando a paisagem urbana; cidade do Pão de Açúcar e do Corcovado, da Gávea e dos Dois Irmãos. Por outro lado, é a cidade portuária, de

2 As fotografias analisadas neste tópico encontram-se nas obras de Ferrez (1985 e 1989), assim como no acervo do Instituto Moreira Salles (algumas disponíveis em http://ims.uol.com.br) e no acervo digital do Instituto Itaú Cultural (http://www.itaucultural.org.br).

importantes edifícios, já densamente ocupada em 1890, com as construções subindo os morros e se espraiando por toda parte, com suas ruas calçadas, iluminadas e arborizadas, sempre que sua largura permitia o plantio de espécies arbóreas; uma cidade com um número bastante expressivo de edifícios rendidos ao neoclássico e ao eclético ao lado das antigas igrejas e dos antigos sobrados; cidade com uma paisagem homogênea na horizontalidade possível dos dois pavimentos, às vezes interrompida por alguns sobrados mais altos ou pelas torres das igrejas; cidade de ruas um pouco mais largas e de ruas bem estreitas onde invariavelmente (ou quase) circulavam os bondes; cidade com rupturas em seu tecido urbano (além daquelas originadas pelo relevo natural), onde as pessoas podiam circular mais livremente; cidade da Imprensa Nacional, da Imperial Academia de Belas Artes, do Passeio Público, do Jardim Botânico – com sua alameda de Palmeiras Imperiais; cidade da Glória, da Lapa, de Santa Tereza, sempre com a presença dos morros na paisagem; cidade também das palmeiras e coqueiros – e das bananeiras nas encostas – como tantas outras cidades brasileiras; cidade construída entre os morros e o mar, em alguns trechos mais arborizada, em outros, mais árida; cidade também dos cortiços e estalagens, quase despercebidos na paisagem dos sobrados ecléticos e, por outro lado, cidade de bairros como Laranjeiras, com seus chalés e palacetes ajardinados; cidade grande mesmo, em um país relativamente novo, que se preparava para a República; cidade das praias (da Saudade, de Copacabana, da Gávea), algumas ainda com poucas edificações em fins do século XIX em contraste com outras (como Botafogo) já plenas de habitações nesse período; cidade das praças arborizadas e do Campo de Santana, projetado por Glaziou, com canteiros sinuosos à inglesa; cidade da Floresta e da Cascata da Tijuca – a mesma tantas vezes

retratada pelos pintores viajantes, agora pelo olhar do fotógrafo paisagista.

O Rio de Janeiro na fotografia de Marc Ferrez é uma cidade em expansão, que se transforma dia após dia em seus espaços públicos, na fachada de seus edifícios, na abertura de novas ruas, na construção de novos prédios. Mas é também a cidade que nunca perde o encanto pela beleza de suas praias e pela composição de sua topografia. Na paisagem, o céu, o mar e os morros compõem o cenário em conjunto com os espaços construídos pelo homem. É esta imagem de beleza e de integração dos elementos naturais e construídos que o fotógrafo registrou e documentou para a posteridade.

O Rio de Janeiro pelas lentes de outros fotógrafos paisagistas

Revert Henrique Klumb[3] foi um fotógrafo paisagista alemão que chegou ao Brasil em 1852. Mas seu interesse não estava apenas no registro de vistas urbanas. Klumb foi um dos raros fotógrafos que retratou aspectos do paisagismo brasileiro em meados do século XIX. São de sua autoria, por exemplo, imagens do Passeio Público do Rio de Janeiro na década de 1860. Klumb fotografa a entrada do Passeio, todo cercado por grades de ferro, revelando o modo como se apresentava ao transeunte esse amplo vazio urbano arborizado. Em outras fotografias, Klumb mostra os usuários desse espaço público – homens de paletó

3 Informações sobre o fotógrafo, assim como as imagens analisadas, podem ser encontradas na obra de Pedro Vasquez (2001). Há também fotografias de autoria de Klumb no acervo digital da Biblioteca Nacional (http://bndigital.bn.br/) e no acervo do Instituto Moreira Salles (http://ims.uol.com.br).

e cartola, calçados, homens mais simples (mestiços), com os pés descalços, e mulheres com vestidos longos e rostos encobertos por véus. Há imagens em que o artista se aproxima das áreas ajardinadas, retratando a vegetação tropical e o uso desses espaços. O terraço do Passeio Público junto ao mar, o chafariz desse terraço, o café, as duas pirâmides, as pontes e luminárias, outros detalhes dos jardins e da vegetação foram, do mesmo modo, documentados por Klumb.

Outra área ajardinada que atraiu a atenção desse fotógrafo no Rio de Janeiro foi o Jardim Botânico, com sua aleia de palmeiras imperiais, retratada pelo artista de vários ângulos. O lago e as cascatas do Jardim, sempre em meio à vegetação exuberante, também foram registrados em suas fotografias. Existe ainda uma imagem muito rica do ponto de vista estético pelo contraste de luz e sombra captado pelo fotógrafo, que apresenta uma alameda de árvores de grande porte, com duas senhoras e uma criança no primeiro plano, sob a sombra dessas árvores – mais uma vez, o registro do uso dos espaços livres de edificação.

Outras provas desse interesse paisagístico de Klumb – no sentido estrito do termo – são as imagens *Praça no Alto da Boa Vista*, que mostra esse espaço livre com seus canteiros ajardinados e arborizados no caminho da Tijuca; *Cascatinha na Tijuca*, *Cascata da Cruz* e *Grande cascata* (de 1860), com as mesmas cascatas tantas vezes retratadas pelos pintores paisagistas de princípios e de meados do Oitocentos; e *Queimada* (1860), documento histórico das queimadas realizadas na Floresta da Tijuca em meados do século XIX. A própria floresta com sua vegetação tropical foi tema de algumas composições de Klumb, assim como espécies isoladas de palmeiras, orquídeas e outras plantas, que fotografou durante sua estada em Petrópolis nas décadas de 1860 e 1870. Aliás, nesta cidade, Klumb fotografou um amplo jardim inglês em frente a uma residência

eclética, implantado em meio à vegetação desordenada das florestas circundantes, para assinalar o contraste entre o jardim e a floresta – os elementos naturais em arranjo feito pelo homem e no modo como aparecem na natureza.

Como fotógrafo de paisagens, Klumb retratou trechos de florestas em Petrópolis (na década de 1870), panoramas da Serra dos Órgãos (em 1874), a Baía da Guanabara (em 1860), panoramas do Rio de Janeiro a partir da Ilha das Cobras (em 1860), o Morro do Castelo (1860), panoramas do Morro de Santa Teresa (1874), entre outras imagens de ruas, de elementos do espaço público e de usos desse espaço – como em *Igreja da Lapa e Convento de Santa Teresa* (1860), em que inclui na composição mulheres torcendo e estendendo roupas em varais e áreas gramadas em área próxima ao convento, atrás de um muro alto transversal à rua. Era um olhar diferente a contemplar a mesma cidade com suas paisagens.

Augusto Stahl[4] esteve no Rio de Janeiro em meados do século XIX, mais especificamente na década de 1860, fotografando seus edifícios (Igreja da Glória, Mercado da Glória, Palácio de São Cristóvão, Palacete Leopoldina), suas ruas (rua Direita, rua da Floresta), seus largos (Largo do Rossio, Largo do Machado, Largo do Paço), seus espaços públicos ajardinados (Passeio Público, Jardim Botânico), suas praias (Botafogo), suas paisagens – muitas vezes com o Pão de Açúcar ao fundo, como em *Morro da Glória e o Bairro do Catete vistos de Santa Teresa*, de 1862, em que a curva da baía aparece ao pé do morro e as casas surgem em meio à vegetação. As palmeiras e bananeiras – tão comuns na paisagem das cidades do Brasil –, as

4 Informações sobre o fotógrafo, assim como as imagens analisadas, podem ser encontradas na obra de Bia Corrêa do Lago (2001). Há também fotografias de autoria de Augusto Stahl no acervo do Instituto Moreira Salles (http://ims.uol.com.br).

construções sob influência do neoclássico e do eclético, os palacetes ajardinados, os altos sobrados de três e de quatro pavimentos, as ruas calçadas e iluminadas, o Passeio Público reformado, com traçado inglês, indicam a mistura do tropical com o europeu, do novo com o tradicional, na mesma paisagem conformada pelo mar e pelos morros, retratada pelo fotógrafo.

Já nos primeiros anos do período republicano, entre 1892 e 1896, Juan Gutierrez[5] elabora uma série de panoramas da cidade. Nessas imagens, vê-se o mesmo Rio de Janeiro das décadas anteriores, com o mesmo relevo conformado por morros e marcos topográficos, o mesmo mar, a mesma natureza, mas com parte de seus espaços livres públicos e de suas construções profundamente transformados, e com outras edificações, outras ruas, outras praças implantadas no tecido urbano. No jogo irregular e homogêneo dos telhados, de onde irrompiam as torres das igrejas, é possível ver aqui um lambrequim de chalé, ali uma balaustrada, acolá uma platibanda neoclássica tentando ocultar a cobertura de duas ou de quatro águas. Ao longe, outras torres de igreja e as palmeiras destacando-se na paisagem urbana. No espaço público, os postes de iluminação, os trilhos de fenda, as grades de ferro empregadas para proteção ou como guarda-corpo, os calçamentos de paralelepípedos e as espécies arbóreas tornavam-se elementos cada vez mais comuns. Nos panoramas de Juan Gutierrez, a cidade parece expandir-se por toda parte, por entre os morros e mesmo nas encostas destes, onde era possível ou necessário. Nessas paisagens, constata-se também a presença dos cortiços,

5 Informações sobre o fotógrafo, assim como as imagens analisadas, podem ser encontradas em Ermakoff (2001). Há também fotografias de autoria de Gutierrez no acervo do Instituto Moreira Salles (http://ims.uol.com.br).

em contraste evidente com as construções mais ricas e nobres, erguidas agora em estilo eclético ou neoclássico. E além dos cortiços, a presença das vilas operárias – como a Vila Operária da Fábrica Aliança de Tecidos, que aparece no *Panorama de Laranjeiras e Morro do Corcovado*, de 1894 – revela a concretização das mudanças sociais no espaço construído: a cidade pós-escravocrata, dos operários e trabalhadores livres.

Em alguns dos diversos panoramas fotografados por Gutierrez, percebe-se uma exuberância tão expressiva de palmeiras na paisagem, como no *Panorama visto de Santa Teresa*, de 1892, ou no *Panorama do Rio tomado da Igreja de São Francisco de Paula*, de 1893, que parece indicar uma difusão desse elemento paisagístico no espaço urbano depois do bem-sucedido plantio das palmeiras imperiais no Jardim Botânico. Aliás, a aleia de palmeiras desse jardim, assim como a vegetação distribuída nos canteiros sinuosos projetados por Glaziou no Passeio Público do Rio de Janeiro também foram retratados pelo fotógrafo.

Na maior parte das fotografias do Rio de Janeiro produzidas por Gutierrez já nos primórdios da República, fica evidente a intenção de compor as paisagens com os morros (especialmente o Pão de Açúcar e o Corcovado) e a vegetação – e às vezes também com o mar. A paisagem retratada corresponde à paisagem real, precisa nos detalhes que apresenta, mas muitas vezes de um ângulo ou com um tom mais artístico, revelando o olhar do fotógrafo.

Como estes, vários outros fotógrafos retrataram o Rio de Janeiro oitocentista, entre eles, A. Ruelle, Georges Leuzinger, Pedro Hees, Victor Frond, Domère, Manuel Banchieri e Guilherme Bolckan, o que demonstra por um lado a importância dessa cidade no período, e por outro lado o interesse então vigente em retratar as belezas e contradições de suas paisagens – interesse este em muitos casos de cunho comercial, que lucrava com

a venda das vistas e panoramas das cidades do Brasil (Kossoy, 1980a, p.70).

Recife[6]

A mais antiga fotografia do Recife é na verdade um daguerreótipo de 1851, de autoria de Charles de Forest Fredricks, que mostra a cidade ao longe, à direita do observador, com seus altos sobrados (alguns com mais de quatro pavimentos), amontoados em um pedaço de terra que se estende sobre as águas. Nessa imagem, a cidade se apresenta mais verticalizada que a maior parte das cidades brasileiras e com uma densidade ocupacional considerável para o Brasil de meados do século XIX. Em termos de composição, a cidade aparece como uma estreita faixa construída entre o céu e as águas.

Esse mesmo artista retratou outras paisagens e construções recifenses nesse mesmo ano e segundo o mesmo sistema, como a Ponte da Boa Vista, uma residência com varanda em área mais afastada do centro e a rua Aurora, às margens do Capibaribe, com casas térreas e sobrados no alinhamento dos lotes e coqueiros ao fundo.

Na década seguinte, por volta de 1865, João Ferreira Vilela, fotógrafo brasileiro, retrata o casario do bairro do Recife, composto por sobrados de alturas diversas e de fachadas diferenciadas. Uma paisagem irregular no aspecto e na construção, mas ao mesmo tempo homogênea na sua irregularidade.

Parte das construções aparece nessas imagens com a fachada principal voltada para as águas; outra parte, para as ruas, de tal forma que o estreito quintal entre estas e

6 A maior parte das fotografias do Recife no século XIX analisadas neste trecho do ensaio encontram-se em Ferrez (1988a).

aquelas torna-se escuro e sombrio – um corredor sombreado entre os altos sobrados. Estando-se nas ruas, as próprias construções obliteram a visão das águas, como se houvesse uma cidade mais seca, das ruas ensolaradas, e uma cidade mais úmida, às margens dos rios e do mar, conformando duas paisagens opostas que se complementam e conformam uma única e mesma paisagem.

Esse mesmo aspecto pode ser notado em fotografia de Guilherme Gaensly (de 1870), que mostra a rua da Cruz e a zona portuária do Recife, ou na imagem de autoria de Maurício Lamberg (de 1885), que mostra o casario do Recife junto às ruas da Guia e do Observatório e o cais do Apolo.

As imagens das ruas propriamente ditas, como a de Augusto Stahl, de 1855, que mostra a rua da Cruz, ou a de Guilherme Gaensly, de 1885, que apresenta a mesma rua trinta anos depois (já denominada rua do Bom Jesus), revelam outros aspectos da cidade. Os sobrados altos e alinhados aparecem nessas fotografias do ponto de vista do pedestre, sendo possível ter uma ideia também da considerável largura das ruas para viabilizar a iluminação dos cômodos internos – nesse sentido, uma peculiaridade em relação à maior parte das cidades brasileiras: a rua larga ladeada por sobrados extremamente altos ainda em meados do século XIX, possibilitando posteriormente a criação de passeios mais largos. Há casos de permanências, como os antigos muxarabis e as gelosias remanescentes (particularmente na imagem de 1855), e casos de transformação, como os paralelepípedos e os trilhos do bonde na década de 1880 sobre a antiga rua de terra.

A rua do Crespo também chamou a atenção desses mesmos fotógrafos em épocas distintas. Como a rua da Cruz, esta rua aparece em fotografia de Augusto Stahl, de 1856, ainda sem calçamento e com remanescentes dos antigos muxarabis. Mas na imagem registrada por

Gaensly em 1880, aparece coberta com paralelepípedos, cortada pelos trilhos de fenda, com postes de iluminação nos passeios e árvores plantadas ao longo do leito carroçável. Sinais de transformação da casa, da rua e da paisagem do Recife.

Em 1875, Marc Ferrez retrata os sobrados ainda estreitos e altos ao longo das margens dos rios, então sombreados por árvores urbanas, que ocultam parcialmente a fachada dos edifícios. Como foi dito em capítulo anterior, seria talvez a "Veneza brasileira" se esses sobrados não fossem tão altos, nem tão variados na altura, sem qualquer regularidade no alinhamento dos telhados e no tratamento das fachadas – indícios fortes da brasilidade dessa paisagem urbana.

Nesse mesmo ano, Ferrez fotografa os mocambos recifenses em meio aos coqueiros no cabo de Santo Agostinho, registrando a paisagem das habitações brasileiras mais simples, perfeitamente integradas à natureza e poucas vezes retratadas pelos fotógrafos do século XIX. Há tantos coqueiros e são altos e seus troncos tão inclinados e curvilíneos, parecendo entrelaçados à distância, que mal se vê ou entrevê as construções cobertas de palha.

Os sítios da Madalena e dos arredores do Recife também foram retratados por fotógrafos como Augusto Stahl (entre 1858 e 1859) e João Ferreira Vilela (em 1865), com suas casas térreas e seus sobrados cercados por áreas ajardinadas e arborizadas, às vezes voltados para o rio Capibaribe.

A paisagem recifense do Oitocentos é, de um modo geral, uma paisagem de águas e de pontes, de rios e de sobrados muito estreitos e altos, alinhados às suas margens; uma paisagem de muita palmeira e de muito coqueiro – ou coqueirais – nas áreas menos ocupadas; paisagem de terreno mais plano que seria mais horizontal, não fosse a altura elevada dos sobrados; paisagem em que

as torres das igrejas, diferentemente do que acontece na maior parte das cidades brasileiras desse período, aparecem em menor destaque.

Em relação ao Recife, predominam de fato as fotografias dos rios com suas águas, com a faixa de construções (normalmente sobrados) às suas margens. Aliás, a imagem da margem oposta parece ter atraído muitas vezes o olhar dos fotógrafos paisagistas do século XIX – mais ainda que a imagem das ruas ladeadas por sobrados extremamente altos. Poucas vezes, entretanto, foi retratado o mocambo, em meio aos coqueiros, nas áreas de mangue preteridas para ocupação dos mais ricos e remediados. O olhar do fotógrafo era seletivo na escolha dos panoramas a serem registrados.

Olinda[7]

Olinda aparece em fotografias tiradas por Augusto Stahl entre 1855 e 1859 e nas imagens de autoria de Maurício Lamberg, datadas de 1880. Naquelas, às vezes vê-se pouco mais que a Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Olinda e algumas raras construções em meio à vegetação (como em *Rosarinho em Olinda*, de 1855), ou um número maior de casas, bem simples e com jardins de bananeiras, coqueiros e palmeiras no recuo posterior, em ruas sem calçamento, distribuídas em um espaço urbano pouco ordenado (como em *Olinda e o Recife*, de 1855). Nas fotografias de Lamberg, é possível ver a igreja e o Convento do Carmo, a Igreja de São Pedro Mártir, uma profusão de palmeiras e coqueiros e algumas casas térreas e sobrados, de dois pavimentos, em meio à vegetação. Junto a essas

7 As fotografias de Olinda no século XIX analisadas neste trecho do ensaio encontram-se em Gilberto Ferrez (1988a).

construções, nota-se a existência de jardins posteriores com palmeiras e coqueiros. São amplos e vastos os espaços livres na paisagem e poucas as construções.

É o retrato de uma cidade estagnada e decadente, que sucumbiu ao ataque dos holandeses e não recuperou o esplendor anterior; e ainda assim uma paisagem verdejante, com renques de palmeiras e coqueiros e, ao fundo, o mar a completar o panorama.

Salvador[8]

Salvador não era a cidade dos rios, mas a cidade dos altos sobrados junto ao mar e das construções subindo os morros, distribuídas linearmente ao longo da costa; a cidade das encostas íngremes com bananeiras e da paisagem pontuada de igrejas; cidade dos muros de arrimo criados para conter os desbarrancamentos de terra e das ruas um pouco menos estreitas à sombra dos altos sobrados.

Em fotografia de autoria desconhecida, datada de aproximadamente 1880, a Cidade Baixa de Salvador aparece com uma profusão de telhados, criando um jogo curioso de volumes em função de sua irregularidade e de suas alturas variadas. A imagem revela uma cidade densamente ocupada em fins do século XIX, mas com poucos jardins e poucos espaços livres de edificação na parte baixa – onde se situavam os sobrados mais altos. Trata-se de uma cidade comprimida entre o mar e os morros, avançando sobre estes e ocupando as áreas mais altas. A vegetação que se vê nesta imagem é a das encostas mais íngremes, que inviabilizavam a implantação de casas térreas e sobrados.

---

8 A maior parte das fotografias de Salvador no século XIX analisadas neste trecho do ensaio encontram-se em Ferrez (1988b).

No panorama fotográfico da cidade de Salvador em 1860 (executado, portanto, vinte anos antes da imagem mencionada), de autoria de Benjamin Mulock, algumas dessas características ficam mais evidentes e outras se revelam. A cidade aparece com um pano de sobrados muito altos em determinados trechos junto ao mar e com várias faixas de construções acompanhando o morro, subindo as encostas, entremeadas de faixas de vegetação (com muita bananeira) nas áreas de inclinação mais acentuada. Parece uma cidade sobejante de altos sobrados, verdadeiros edifícios junto à costa e encosta acima; de ladeiras e terrenos íngremes, com uma irregularidade notável nas construções, embora paralelas e alinhadas e de aspecto semelhante. Cidade linear e irregular, que se amolda à topografia e desafia essa mesma topografia na sobreposição dos vários pavimentos de suas edificações.

Nas imagens que aproximam o observador desses altos sobrados (como *Vista da Cidade Baixa de Salvador*, de Benjamin Mulock, de 1860), nota-se a péssima qualidade dessas construções e de seus materiais construtivos, especialmente nas paredes e nos telhados desgastados pelo tempo e corroídos pela brisa do mar.

Mas se havia muito sobrado em Salvador, existiam também casas térreas de porta e janela – algumas com remanescentes das janelas de rótula ainda na década de 1860, como se observa nas fotografias de Mulock. Havia na cidade ruas que terminavam junto ao mar, ruas que terminavam nas encostas e ruas que subiam os morros, desafiando a declividade do terreno. E havia as igrejas (como a Igreja do Bonfim, a Igreja da Santíssima Trindade e a Igreja dos Jesuítas), que muitas vezes atraíam o olhar dos fotógrafos paisagistas, que faziam delas tema principal de suas composições ou elemento compositivo da paisagem, com suas torres em destaque no *skyline*.

Somente em Salvador era possível encontrar uma alameda de dendezeiros (espécie de palmeira transplantada para o Brasil por meio dos escravos africanos), como na Calçada do Bonfim. Essa alameda simbolizava, na paisagem, a perfeita adaptação de elementos externos (naturais) aos trópicos e indicava a forte presença de africanos nessa cidade brasileira.

No que diz respeito ao patrimônio edificado, a fotografia de Benjamin Mulock, intitulada *O Novo Cais das Amarras* (de 1860), da mesma forma que a fotografia tirada por Rodolfo Lindemann em 1885 (*O Cais das Amarras*), é um registro histórico do conjunto de sobrados de cinco pavimentos implantado junto ao cais, que foi demolido na década de 1950. Esses edifícios eram talvez a prova mais contundente da verticalização da paisagem urbana brasileira em pleno século XIX. Não podendo a cidade avançar sobre o mar, tampouco sobre as encostas mais íngremes, teve o seu solo multiplicado por meio da construção desses edifícios de cinco andares, que eram facilmente avistados por aqueles que chegavam pelo porto. Há também imagens de autoria de Mulock e de Lindemann que mostram esses mesmos casarões em sua face voltada para a rua Nova do Comércio, em que fica evidente a relação dessas altas edificações com os pedestres e com a própria rua – relativamente larga.

Em contraposição à demolição desse conjunto significativo em termos patrimoniais, o Pelourinho foi preservado, e a análise das imagens da década de 1860 atesta a semelhança da paisagem do Oitocentos com a paisagem atual nesse trecho do espaço urbano – em que continuam se destacando a Igreja do Rosário e as torres das igrejas da Ordem Terceira e do Convento do Carmo mais ao longe.

Alguns edifícios importantes – ou considerados importantes pelos fotógrafos do século XIX – foram registrados em várias imagens fotográficas, como o

Paço Municipal (Mulock, 1860; Gaensly & Lindemann, 1890), o Teatro São João (Mulock, 1860; Camillo Vedani, 1860/1865) a Igreja de Nossa Senhora da Piedade (Mulock, 1861) e a Igreja dos Ingleses (Mulock, 1860; Gaensly & Lindemann, 1890). Uma ladeira que parece ter atraído o olhar de vários fotógrafos é a ladeira de São Bento, fotografada por Mulock, em 1860, com as construções à direita do observador já com seus jardins frontais, e as construções à esquerda ainda não ajardinadas; por Guilherme Gaensly em 1880, com jardins frontais em ambos os lados e árvores plantadas ao longo do leito carroçável; e por Marc Ferrez, em 1884, com roupas penduradas nas grades de ferro laterais dos jardins em frente às residências situadas à esquerda do observador – uma intervenção funcional dos moradores na paisagem da ladeira que levava à Igreja de São Bento.

Nas décadas de 1870 e de 1880, Guilherme Gaensly documenta alguns aspectos da modernização de Salvador: as ruas cobertas com paralelepípedos, cortadas pelos trilhos de fenda dos bondes (*Rua Nova da Princesa*, 1885; *Rua Nova do Comércio*, 1875); o espaço público arborizado (como na imagem *Palácio da Associação Comercial*, de 1879, em que se vê a praça dos Tamarindeiros com árvores de grande porte, ou em *Praça Riachuelo*, de 1880, em que a referida praça aparece com muitas árvores e palmeiras, ou ainda na imagem do largo do Teatro São João, de 1880, com o largo totalmente arborizado); e os palacetes do Campo Grande – ou Campo da Cidade, com as construções isoladas no lote e os jardins cercados por grades de ferro, constatando-se nesses jardins a presença de palmeiras e de outras plantas tropicais em contraste com as construções de influência nitidamente neoclássica. É o retrato de uma cidade em transformação, que pode ser complementado pelas imagens de Rodolfo Lindemann, algumas desse mesmo período e com temas similares

– provavelmente em virtude da sociedade firmada entre esses fotógrafos. Assim, a praça Riachuelo, a rua Nova do Comércio e os palacetes do Campo Grande também aparecem nas fotografias de Lindemann de fins do século XIX. Imagem reveladora desse fotógrafo é a do Corredor de Vitória, que data de 1885, e mostra a profusão de espécies tropicais (como cactos e palmeiras) nos jardins dos palacetes ecléticos desse lado rico da Bahia, onde as construções eram cercadas por áreas ajardinadas e as ruas, calçadas com paralelepípedos e iluminadas pelos postes de luz distribuídos ao longo dos passeios.

Além dessas paisagens mais urbanas de Salvador, os fotógrafos paisagistas registraram paisagens com igrejas e palmeiras, com o mar às vezes ao fundo, às vezes nas laterais da composição; praias com palmeiras e coqueiros e algumas construções térreas mais simples; o Rio Vermelho, com poucas construções e muito coqueiro às suas margens e também muita jangada; o Porto de Nazaré, com seus saveiros; o rio Jaguaribe e a ponte da Conceição em Nazaré – uma paisagem de águas, vegetação, morros e construções, lindamente retratada por Camillo Vedani entre 1860 e 1865; o estaleiro para embarcações na Ribeira do Itapagipe, com casas térreas e sobrados deteriorados pelo tempo, em uma paisagem de palmeiras, coqueiros, bananeiras e muita vegetação ao fundo; enfim, paisagens de uma Bahia mais simples, menos rica e menos urbanizada que a sua capital, com as construções junto ao rio e junto ao mar, junto aos morros, entre palmeiras e coqueiros, com jangadas, saveiros e canoas integrando e compondo o cenário.

Imagens mais raras são as do Passeio Público de Salvador, fotografado por Guilherme Gaensly em 1875, com muitas árvores e palmeiras junto ao mar, e as dos mocambos em meio aos coqueiros e também junto ao mar, mas em áreas mais afastadas do centro, como em *Trecho da orla*

marítima visto do morro do Ipiranga (Gaensly & Lindemann, 1890) e *Palhoças de pescadores no morro do Ipiranga* (Gaensly & Lindemann, 1890). Essas construções, com paredes de pau a pique e cobertura de palha, se não atraíram a atenção de todos os fotógrafos, atraíram o olhar de alguns artistas mais sensíveis à beleza do conjunto desse tipo de habitação mais simples em meio aos coqueirais.

A São Paulo de Militão Augusto de Azevedo[9]

Militão Augusto de Azevedo realiza uma série de tiragens fotográficas da capital paulista nos primeiros anos da década de 1860 (entre 1862 e 1863) e repete a mesma sequência mais de vinte anos depois (em 1887), registrando as transformações urbanas e arquitetônicas que tiveram lugar em São Paulo nesse curto espaço de tempo. É o fotógrafo das paisagens paulistanas.

Nas imagens de 1862 e de 1863, São Paulo aparece ainda com a cidade das casas térreas e dos sobrados de taipa com largos beirais, das palmeiras aqui e ali nos espaços livres, das torres das igrejas destacando-se na paisagem, e dos espaços públicos mal cuidados, com o mato crescendo nas ruas de terra batida e com falhas no calçamento das vias pavimentadas. A maioria das construções ainda segue o estilo tradicional, sem as influências do neoclássico e do eclético. Em algumas imagens, observa-se a permanência das janelas de rótula ou mesmo dos antigos muxarabis ao lado das janelas de vidro que se difundiam

9 As fotografias de São Paulo no século XIX analisadas neste trecho do ensaio encontram-se nas obras de Lago (2001) e de Azevedo (1981). O acervo com as imagens originais encontra-se no Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Algumas dessas fotografias podem ser visualizadas também no site do Instituto Itaú Cultural (http://www.itaucultural.org.br).

pela cidade. Muitas ruas aparecem conformando ladeiras, com as casas implantadas em níveis diferenciados, amoldando-se à topografia. Nos limites da cidade, nota-se a presença de casas e de chácaras ajardinadas, não raro com palmeiras e bananeiras atrás dos muros, nos quintais e áreas com jardim.

Ainda nesses primeiros anos da década de 1860, Militão fotografa as enchentes da várzea do Carmo, mostrando e documentando o estado crítico dessas áreas alagadiças do espaço urbano. Retrata, da mesma maneira, a várzea do Tamanduateí, ora com as lavadeiras às margens do rio – um retrato social da paisagem urbana – ora com muita roupa estendida nas áreas gramadas e nas pedras junto às margens, e com muita bananeira nas áreas ajardinadas das casas de aspecto simples e rudimentar. As bananeiras aparecem em outras imagens, como em *Santa Efigênia* (1862-1863), nos terrenos não ocupados pelas habitações, e em *Casa das educandas* (1862-1863), nos jardins situados no recuo posterior das construções.

Nas fotografias das ruas da cidade, nota-se a existência de alguns poucos sobrados com detalhes neoclássicos na fachada em meio aos antigos sobrados de feição tradicional – em sua maioria, com apenas dois pavimentos. Em *Rua do Rosário* (1862-1863), o fotógrafo registra a existência de três sobrados de três pavimentos e em *Rua das Casinhas* (1862-1863), de um sobrado de quatro pavimentos – verdadeiras exceções na paisagem. Segundo Pedro Corrêa do Lago (2001, p.66), este último era o prédio mais alto de São Paulo na época, construído em 1854 pelo comerciante Domingos de Paiva.

Algumas ruas do centro da cidade eram dotadas de postes de iluminação, distribuídos ao longo dos passeios. Apesar disto, não havia cuidado com o espaço público. Existiam ruas sem calçamento, e as pavimentadas apresentavam falhas no leito carroçável; as fachadas das

construções muitas vezes tinham aspecto deteriorado, constituindo uma paisagem pobre no que diz respeito à qualidade estética do espaço urbano.

Não obstante, havia os ricos sobrados destacando-se no conjunto das casas térreas de aspecto envelhecido, como o imponente sobrado dos barões de Tatuí, na rua Nova, ou a residência de Camilo Gavião (que podia ser vista da rua Alegre ou da rua da Constituição), ambos fotografados por Militão Augusto de Azevedo. Este retratou também certos edifícios como o *Theatro São José* (1863), a Faculdade de Direito (1862/3), o Seminário Episcopal (1862/3) e muitas igrejas, entre elas, as igrejas da Misericórdia, do Rosário, da Sé, de São Pedro, do Carmo, de Nossa Senhora dos Remédios, de São Francisco e de São Bento, dando a impressão de que eram algumas das construções mais importantes da cidade. Nos arredores de São Paulo, Militão fotografou diversas chácaras, como a Chácara do Charpe, do Loskiell, do Senhor Jaby, entre tantas outras, reconhecendo a importância dessas residências térreas ou assobradadas cercadas por jardins, às vezes pontuados de palmeiras e de bananeiras. Apesar de se situarem nos limites da área urbana, essas chácaras integravam a paisagem da capital paulista.

Essa mesma cidade, fotografada por Militão Augusto de Azevedo duas décadas depois, havia se expandido consideravelmente. Em 1887, era a cidade que estava abandonando a taipa de pilão – que a caracterizara por três séculos – para se erguer ou se reerguer (com a demolição de muitos dos antigos sobrados) com tijolos; a cidade das estações de trem, das primeiras fábricas, das ruas novas mais largas, dos palacetes ajardinados e, por outro lado, das casas operárias e dos cortiços. São Paulo estendia-se horizontalmente, alcançando áreas cada vez mais distantes do centro, e apresentava mais casas com jardins laterais e mais árvores nos espaços públicos. O chalé se

difundia até mesmo em ruas de caráter mais comercial, como a rua de São Bento na região central da cidade – o chalé e as platibandas neoclássicas adicionadas à fachada dos edifícios para ocultar os telhados de duas águas. Algumas ruas passavam a apresentar calçamento de melhor qualidade, passeios mais bem cuidados e uma preocupação maior com a fachada das construções, revelando um cenário urbano modificado em relação àquele retratado no início da década de 1860, evidentemente com alguns casos de permanências – de casas de taipa, dos largos beirais, de fachadas deterioradas pelo tempo. Os trilhos de fenda por onde passavam os bondes tornavam-se comuns nas ruas do centro, evidenciando o tão ansiado progresso da capital paulista. Determinadas áreas do espaço urbano estavam então extremamente transformadas: a ladeira do Palácio, em 1887, passou a constituir cenário eclético na paisagem, com chalés, fontes e áreas ajardinadas de nítida influência europeia, em forte contraposição ao cenário de 1862, das antigas casas térreas predominantemente em estilo tradicional e do espaço público mal cuidado; o Pátio do Colégio, em 1887, estava todo ajardinado, com canteiros curvilíneos e palmeiras nos jardins, e mobiliado com bancos e fontes, expressando o novo padrão de concepção do espaço público adotado pelos governantes do período; a Academia de Direito apresentava nova fachada – uma fachada neoclássica muito distinta daquela do antigo Convento de São Francisco, com suas paredes de taipa e seus largos beirais; os espaços livres em frente à Câmara Municipal (a antiga Cadeia) podem ser vistos nas imagens de 1887 plenamente arborizados e ajardinados, com traçado à inglesa, no vigor do Ecletismo paulistano. Algumas ruas ladeadas por construções mais simples em 1862, como a rua da Cruz Preta ou a rua da Tabatinguera, aparecem nas fotografias de 1887 com o leito carroçável pavimentado, as calçadas mais bem cuidadas e mais bem definidas,

com postes de iluminação ao longo do percurso e, vez ou outra, com trilhos de fenda; as construções, entretanto, permanecem simples apesar de algumas modificações na fachada (como a adição de platibandas, frisos e novos desenhos para as aberturas) e da pintura das paredes e muros voltados para o espaço público. Outras ruas, como a rua da Constituição, são retratadas em 1887 com seus antigos vazios (terrenos não edificados) ocupados por novos edifícios – neoclássicos. A rua Alegre, nesse período, se transformava em rua de palacetes ajardinados, de residências neoclássicas e de chalés, confirmando a tendência registrada em 1862, com as construções da família de Camilo Gavião. Certas chácaras, como a que aparece na imagem *Cidade de S. Paulo e o antigo Miguel Carlos*, de 1862, ou mesmo a chácara do Charpe, fotografada por Militão em 1868, deram lugar a ruas largas, ladeadas por casas térreas e sobrados, palacetes e chalés, e, por vezes, até mesmo a novos bairros, como os Campos Elíseos – nessas áreas, as transformações foram mais profundas, pois estavam além do processo de embelezamento do espaço urbano e de modificações nas ruas e na fachada dos edifícios, resultando em formas de ocupação mais densas do território e na substituição dos antigos espaços livres por construções, com a diminuição da área permeável da cidade. Mesmo as paisagens de áreas mais distantes, como as do bairro, do aterrado e da rua do Brás, passavam por transformações nesse momento, no sentido de um maior cuidado com o espaço público, em relação às décadas anteriores. Tudo isso foi devidamente registrado e documentado por Militão Augusto de Azevedo. A transformação da paisagem urbana da capital paulista nesse curto espaço de tempo fica evidente na análise comparativa das imagens de 1862/3 e de 1887. Trata-se de um registro histórico desse processo.

Outras cidades brasileiras na fotografia do século XIX[10]

Apesar de a maior parte dos fotógrafos ter se estabelecido nos centros urbanos mais importantes do período – Rio de Janeiro, Salvador e Recife e, posteriormente, São Paulo – outras cidades brasileiras aparecem nas fotografias de paisagens do século XIX, seja em função do deslocamento desses fotógrafos (como Marc Ferrez, que esteve em Belém do Pará, no Espírito Santo e em outras cidades do Brasil), seja em virtude da visita de fotógrafos estrangeiros a áreas mais distantes da costa leste do país. Essas imagens são importantes porque ampliam o olhar sobre a cidade brasileira do Oitocentos, evidenciando algumas semelhanças e, por outro lado também, muita diferença decorrente por vezes da carência de recursos e de um contato menor com a Europa – ou menos direto. São outros cenários e outras paisagens urbanas desse mesmo Brasil, sempre abrangente em toda sua diversidade de culturas e de modos de vida.

Em Belém do Pará, havia muita palmeira no espaço público, inclusive conformando alamedas ao longo de certas ruas, como se observa em fotografias anônimas do século XIX ou mesmo nas imagens produzidas por Marc Ferrez em 1875. Muita palmeira e muita árvore de grande porte sombreando as ruas e os caminhos da cidade.

Belém era porto de entrada ao norte do país. Sendo assim, também foi cidade de muito sobrado – alguns deles chegando a três pavimentos, especialmente nas ruas mais movimentadas. Eram sobrados em estilo tradicional,

---

10 A maior parte das imagens analisadas neste trecho do ensaio integra o acervo do Instituto Moreira Salles. Algumas estão disponíveis on line (http://ims.uol.com.br). Foram analisadas também imagens do livro de Gilberto Ferrez (1985).

sobrados com azulejo na fachada, e sobrados com detalhes neoclássicos, que se misturavam às casas térreas na paisagem das ruas da cidade. Estas, apesar da arborização e dos trilhos de fenda, eram às vezes de terra, outras vezes mal calçadas (com falhas constantes no calçamento) e, outras vezes ainda, um pouco mais bem cuidadas, com passeios mais largos e postes de iluminação ao longo desses passeios.

A paisagem da chegada a Belém, registrada por Marc Ferrez em 1875, revela uma cidade mais plana e de altos sobrados e, ainda assim, com as torres das igrejas em destaque – talvez uma das características mais comuns da cidade brasileira do Oitocentos.

Em sua visita à cidade, Ferrez registra o processo de arborização urbana – com as árvores plantadas nas ruas, protegidas por gradis de madeira –, a colocação dos trilhos de fenda nas vias em obras, a situação destas vias em dias de chuva – em parte cobertas pelas águas, em parte enlameadas –, assim como a difusão do neoclássico e dos palacetes ajardinados – indicadores da transformação urbana ao norte do país de acordo com padrões então recém-estabelecidos em outras regiões.

Em Manaus, essa transformação se deu de modo muito acentuado em um curto espaço de tempo, de tal forma que a cidade retratada em meados do século XIX difere significativamente daquela de fins do Oitocentos. Há fotografias anônimas de meados do século XIX que, ao lado das imagens produzidas por Albert Frisch em 1865, apresentam paisagens com residências muito simples, algumas cobertas com palha, outras com paredes de pau a pique, outras ainda cobertas com telhas, mas de aspecto rudimentar, implantadas em ruas de terra ou em ruas mal calçadas ou mesmo em áreas onde não se veem efetivamente ruas, apenas estreitos caminhos de terra interligando as construções e seus jardins com cercas improvisadas de madeira.

Curiosamente, em algumas imagens de Albert Frisch, constata-se o plantio de árvores nos espaços públicos, que mais se assemelham a terrenos vazios que a áreas de circulação urbana segundo os padrões europeus que se difundiam no período. Tudo meio improvisado em função da carência de recursos econômicos. Trata-se de uma cidade em formação às margens do Amazonas.

Já nas fotografias de autoria de George Huebner, da década de 1890, Manaus aparece transformada em vários aspectos: nas construções – então cobertas de telha em sua maioria, e muitas delas com platibanda e detalhes neoclássicos ou ecléticos na fachada; nas ruas – algumas cobertas com paralelepípedos, com árvores plantadas nas calçadas, postes de iluminação e trilhos de fenda no leito carroçável e, por outro lado, outras ainda de terra, aguardando as melhorias urbanas, ou colocando em evidência a ausência de cuidado com o espaço público em áreas mais distantes do centro; no traçado mais ordenado das vias; no alinhamento das construções. Parece uma cidade se esforçando por crescer e ganhar ares de civilizada, esquecendo e fazendo esquecer as paisagens de um passado recente, das casas-quase-mocambos em meio à vegetação, às margens do rio.

Na região mais central do país, Cuiabá era um caso de permanência – apesar de uma ou outra tentativa de mudança na paisagem. Nas fotografias anônimas do Oitocentos, a cidade aparece com as ruas cobertas com pedras irregulares, com o mato crescendo no entremeio. A maior parte das construções apresenta estilo tradicional, com grossas paredes, portas e janelas de verga reta e cobertura com largos beirais – havendo inclusive remanescentes da janela de rótula em um misto com as janelas de vidro (rótula na parte de baixo, abrindo para a rua, e vidro em cima, permitindo a infiltração da luz solar nos cômodos internos). Existiam, todavia, construções com

detalhes neoclássicos na fachada (platibanda, friso, frontão triangular sobre a porta, pilastras greco-romanas, falsos cunhais), denotando uma influência remota da arquitetura adotada em outras cidades, no interior do Brasil.

A paisagem de Cuiabá, que se apreende nessas fotografias, é predominantemente horizontal, havendo alguns sobrados que se destacam no conjunto do casario urbano. É quase inexistente o cuidado com o espaço público, à exceção de uma ou outra rua mais bem pavimentada, com alguns postes de iluminação ou com lampiões nas paredes externas das construções, e às vezes, com trilhos de fenda. Em determinadas imagens, é possível notar a existência de áreas ajardinadas atrás ou ao lado das residências urbanas, com muita palmeira, muita bananeira e muita árvore imprimindo um tom menos árido à paisagem.

A transformação do espaço urbano por meio do calçamento das vias, da distribuição de postes de iluminação, da criação ou aprimoramento das calçadas, da disposição dos trilhos de fenda para passagem dos bondes, e de acréscimos de elementos neoclássicos na fachada das construções também se fez notar ao sul do país, como se constata em fotografia anônima de Pelotas datada do século XIX.

Porto Alegre aparece em fotografia de Ferrari & Irmão ("Rua da Praia em Porto Alegre", de 1885), com ruas ligeiramente mais planas, com calçamento de pedra e passeios bem definidos. Nessa imagem, não se observam indícios de arborização urbana, mas a iluminação do espaço público parece garantida pela sequência de postes de luz alinhados ao longo das calçadas. Essa fotografia é um registro da existência de vários sobrados de dois e de três pavimentos, alguns ainda segundo o estilo tradicional, outros sob influência neoclássica. O expressivo número de sobrados, a altura destes e o cuidado com o espaço público revelam a importância desta cidade ao sul do país, assim como seu desenvolvimento econômico e urbano.

Na década anterior, em 1875, alguns edifícios mais imponentes e de nítida influência neoclássica – como o Theatro São Pedro e o Hospital de Porto Alegre – foram retratados por fotógrafos como L. Terragno, mais interessados em documentar arquiteturas isoladas do que a paisagem urbana da qual eram partícipes essas construções.

Ainda ao sul do país, data de 1879 o panorama de Florianópolis de autoria de Marc Ferrez, que apresenta mais uma vez uma cidade em terreno inclinado junto ao mar, com seus sobrados de dois e de três pavimentos subindo a encosta e as torres de uma igreja em destaque. Na arquitetura, constata-se a influência europeia nos detalhes neoclássicos das platibandas e das aberturas, na fachada dos edifícios.

Igualmente importantes são os registros fotográficos de Otto Niemeyer de Joinville, ou da antiga Colônia Dona Francisca, da segunda metade do século XIX, que apresentam a arquitetura das casas de enxaimel adaptadas aos trópicos e as casas urbanas com jardim antes mesmo da difusão dos palacetes ajardinados.

Em Minas, Liebenau fotografou Ouro Preto entre 1875 e 1881 – uma cidade entre montanhas, mas com um número bastante expressivo de construções para o período, entre casas térreas e sobrados que por vezes chegavam a quatro pavimentos na fachada posterior; cidade com muita ladeira de pedra, com jardins ou encostas arborizadas atrás das edificações, com os sobrados escalonados e as igrejas sobressaindo-se na paisagem, implantadas nos pontos mais altos do espaço urbano. Afora uma ou outra exceção – como a praça Tiradentes, ajardinada com canteiros de traçado sinuoso, ou um dos edifícios que ladeavam essa praça, com frontão triangular e empena voltada para a rua – a cidade permanecia colonial na fachada de suas construções e na maior parte dos espaços públicos.

Ainda em Minas, Augusto Riedel retratou Diamantina em 1868, com a rua Direita (atual Tiradentes) ladeada por casas térreas e sobrados de dois e de três pavimentos em estilo tradicional, e calçada com pedras irregulares.

No Espírito Santo, a chegada a Vitória foi retratada por Marc Ferrez em 1884. É, à semelhança de tantas outras paisagens brasileiras, a cidade que sobe os morros, com os sobrados escalonados, as torres das igrejas em destaque e alguns morros cobertos por vegetação ao fundo. Uma cidade mais vertical, com sobrados de até três pavimentos – como nos principais centros urbanos implantados na costa leste do país – alguns já sob nítida influência neoclássica. A imagem da chegada é composta pelas águas do mar, pela faixa de construção, pelos morros arborizados e pela imensa faixa de céu decorrente do distanciamento entre o fotógrafo e a cidade.

Na atual região nordeste do país, outras cidades além de Recife e Salvador foram fotografadas no período. Maceió aparece em fotografia de A. Coutinho, datada de 1882, com algumas construções implantadas em terreno mal cuidado, invadido pela grama, pelo mato, pelas palmeiras e coqueiros. A imagem mostra construções térreas muito simples e, por outro lado, um edifício com detalhes neoclássicos e a igreja matriz, de volume imponente na paisagem. O porto de Fortaleza, no Ceará, foi registrado em fotografia de Marc Ferrez de 1874. No primeiro plano, vê-se apenas uma ou outra casa térrea de pau a pique. A cidade em si aparece ao longe, como um pequeno agrupamento de edificações em terreno relativamente plano junto a uma igreja. Neste caso, o fotógrafo deu mais ênfase à visão do mar e do relevo na paisagem que ao espaço urbano. Marc Ferrez também esteve na Paraíba, onde retratou paisagens urbanas repletas de coqueiros, como a da rua dos Coqueiros, em Cabedelo, em fotografia de 1874, em que as casas térreas, de aspecto

muito simples e rudimentar – algumas cobertas de palha, à semelhança dos mocambos – aparecem junto a coqueiros extremamente altos, tendo ao fundo um coqueiral. João Pessoa foi retratada por João Firpo em 1895, com casas térreas igualmente simples (embora cobertas com telha) ao longo de uma rua de terra invadida pelo mato – paisagens de um nordeste brasileiro de menos recursos econômicos que os centros urbanos mais importantes, onde as melhorias do ponto de vista urbanístico levariam um tempo maior para chegar.

De um modo geral, o que se percebe por meio da análise dessas imagens é que a paisagem urbana brasileira do século XIX correspondeu muitas vezes a uma paisagem de morros e de mares, onde a cidade se construía entre estes e aqueles, limitada por ambos, no panorama verdejante do entorno.

A fotografia como registro histórico das cidades brasileiras do século XIX

Boris Kossoy (1980b; 1989, p.16; e 2008, p.133) escreveu diversos textos sobre a importância da fotografia como fonte histórica, sobre a relação entre fotografia e história e até mesmo sobre a relação entre fotografia e paisagem. Nesses trabalhos, enfatiza a ideia de que a imagem fotográfica preserva a memória visual do lugar, constituindo um documento visual para a história, que sintetiza "um fragmento do real visível, destacando-o do contínuo da vida". Sua característica básica é "registrar com absoluta semelhança determinadas parcelas da realidade" (Kossoy, 1980b, p.14).

Considerando-se que a paisagem está em constante processo de transformação e a paisagem urbana, em um processo de transformação ainda mais intenso em função

da interferência contínua do homem no espaço construído, constata-se que a fotografia revela de fato momentos únicos na história das ruas da cidade, na história de suas casas, de suas praças, de seus edifícios públicos, de seus habitantes. E por captar apenas uma fração da realidade, registra apenas uma parte dessa história nos fragmentos da paisagem escolhidos pelo olhar do fotógrafo.

Mas é sempre uma parte importante, especialmente quando não há plantas, cortes e fachadas dos edifícios de determinado período e quando existe a necessidade de complementar as informações advindas de outras fontes documentais – como pinturas, mapas, anúncios de jornal, relatos de viagem e textos literários, entre tantas outras possibilidades.

No caso particular da cidade brasileira do século XIX, que em muitos casos passou por um intenso processo de transformação, com o calçamento das vias, a construção de passeios laterais, a implantação de postes de iluminação, o plantio de árvores junto à rua, a colocação de trilhos de fenda para passagem dos bondes, a abertura de novas vias, o aterro de áreas alagadiças para ocupação, a demolição de antigos edifícios, as modificações na casa e nos edifícios públicos e comerciais, as alterações nos jardins particulares e nos espaços públicos ajardinados, e que não teve registradas as plantas de suas antigas residências e edificações, de seus antigos vazios urbanos, as fotografias paisagísticas tornam-se ainda mais importantes para os estudiosos.

A análise comparativa das imagens de São Paulo produzidas por Militão Augusto de Azevedo em 1862 e 1887 evidencia muitas dessas alterações urbanísticas e arquitetônicas, ainda que nesta ou naquela rua especificamente. A comparação dessas imagens com as aquarelas de Thomas Ender mostra-se ainda mais reveladora da transformação da paisagem paulistana. Da mesma forma, em

relação ao Rio de Janeiro, a comparação das aquarelas de Thomas Ender, dos croquis e gravuras de Rugendas e dos trabalhos de Debret, para citar apenas três exemplos, com toda a produção documental de Marc Ferrez e de outros fotógrafos paisagistas nas últimas décadas do século XIX abre toda uma gama de possibilidades de análise das alterações paisagísticas que se processaram nessa cidade a partir da chegada da Corte e até a República – as imagens de Marc Ferrez e de Juan Guitierrez registram inclusive a inserção de novas formas de moradia no espaço urbano, como o cortiço, o chalé e as vilas operárias. As fotografias de Manaus, ao norte do país, de meados e de fins do século XIX, chegam a impressionar pela extensão dessas modificações em tão curto espaço de tempo. As imagens de Cuiabá mostram ao observador as características de uma cidade situada mais ao interior do país, longe das influências europeias e, apesar disto, incorporando algumas dessas influências.

Deste modo, é preciso corroborar as asserções de Boris Kossoy no sentido de que a fotografia representa sim uma importante fonte documental para a história, para a história das cidades e para a história da paisagem, tendo preservado a memória visual da cidade brasileira da segunda metade do século XIX nas imagens em preto-e-branco produzidas por fotógrafos brasileiros e estrangeiros ainda hoje conservadas em acervos institucionais e particulares.

4
Outras artes

Além da literatura, da pintura e da fotografia, há outras manifestações artísticas em que é possível encontrar representações da cidade. Entretanto, verificamos que, no caso do Brasil, isto se deu muitas vezes em um período posterior ao da Colônia-Império – recorte temporal deste trabalho.

Em seu texto *Azulejos no Brasil*, o historiador Mário Barata (1955, p.231) afirma que os "azulejos dos séculos XVII, XVIII e XIX, existentes no Brasil, vieram da Europa", sendo os do período colonial de origem portuguesa e os do século XIX, principalmente a partir de 1840, de procedência francesa – os azulejos belgas e alemães passaram a ser importados somente nos últimos anos do Oitocentos.

Temas religiosos, cenas da mitologia ou da Antiguidade clássica, paisagens idealizadas, festas galantes, cenas de caça, representações de batalhas, paisagens bucólicas, idílios, danças e concertos pastoris aparecem nesses azulejos, como demonstra o historiador. Mas a paisagem urbana, quando retratada, refere-se à das cidades portuguesas e não à das cidades do Brasil, como se observa no painel localizado no Claustro da Ordem Terceira de São

Francisco em Salvador, anterior a 1754, que apresenta uma vista de Lisboa, com seus sobrados de dois e de quatro pavimentos.[1] A cidade brasileira não aparece nos azulejos desse período, em função de sua procedência europeia.

Segundo Mário Barata (ibidem, p.65), existem evidências da fabricação de ladrilhos no Brasil na segunda metade do século XIX, mas não se trata de azulejos propriamente ditos. Estes não foram fabricados em terras brasileiras durante o período colonial, nem mesmo em princípios do Oitocentos, tampouco se conhecem casos de envio de desenhos para olarias lusas com a finalidade de elaboração dos conjuntos cerâmicos remetidos para o país (ibidem, p.69). Além disso, os azulejadores da Metrópole fizeram quase sempre "arte imaginada", de segunda mão, ou copiada diretamente de gravuras (ibidem, p.174). Assim, a paisagem que aparece nos azulejos do Brasil colonial é em sua grande parte uma paisagem idealizada, sem referências à cidade brasileira (ibidem, p.178).

Não é possível, portanto, encontrar representações da cidade ou da paisagem brasileira nos azulejos dessa época. Encontra-se, por vezes, qualquer coisa da França, da Holanda ou de Portugal – na maioria dos casos, imagens não condizentes com a realidade –, mas não se veem nesses trabalhos elementos da flora nativa, da fauna, da história do Brasil ou das nossas paisagens.

Com relação à música, mesmo antes do descobrimento havia aqui a música produzida e criada pelos índios, mas totalmente desvinculada da ideia de cidade, que não existia em sua cultura; estava provavelmente associada ou inspirada nos sons da floresta e da natureza, embora não tenham chegado até nós registros ou documentações desse fenômeno a não ser um ou outro comentário nos relatos

1 Há uma fotografia desse painel no texto de Mário Barata (1955).

de viagem ou na Carta de Pero Vaz de Caminha (Kiefer, 1977, p.9).

A esta fase, seguiu-se a atividade musical dos jesuítas, que tinha como objetivo primordial a catequese dos índios (ibidem, p.11). Ou seja, esse primeiro momento de introdução da música europeia no Brasil esteve ligado à Igreja – ao sagrado e não ao profano ou, ainda, ao espaço urbano.[2]

Embora não tenha existido uma fusão da música dos índios com a música europeia dos jesuítas, tendo esta última suplantado a primeira, a essas duas culturas musicais juntou-se uma terceira – a dos africanos trazidos como escravos para a colônia (Kiefer, 1977, p.13). Estes tocavam seus instrumentos e cantavam nos engenhos e em cidades como Recife e Salvador; não existe, contudo, registro de que sua música fizesse referência ao espaço urbano brasileiro.

Nas igrejas, ouviam-se composições europeias; nas ruas da cidade, ouvia-se a banda entoando músicas militares, ouviam-se toadas e modinhas da terra, ouviam-se serenatas (ibidem, p.19). Mas o que se dizia nessas toadas e modinhas, o que se cantava nas festas e serenatas do período colonial, e se havia ou não qualquer referência à cidade brasileira nessas composições são questões que exigem uma pesquisa bastante específica e árdua, com chances escassas de obtenção de respostas.[3]

---

2 A Edusp lançou dois volumes intitulados *Música do Brasil Colonial*, ambos organizados por Régis Duprat (1994/1999). Nesses volumes, foram publicadas partituras do Acervo de Manuscritos Musicais do Museu da Inconfidência de Ouro Preto. O que se observa nessas partituras é exatamente o caráter sacro das composições do período colonial, com peças dedicadas a Nossa Senhora, Santo Antônio e a temas religiosos, como a Ressurreição.

3 Em 2001, o manuscrito *As modinhas do Brasil*, localizado na Biblioteca da Ajuda de Lisboa, foi publicado pela Edusp, apresentando ao público trinta modinhas escritas no último quartel do século XVIII – uma das raras documentações desse tipo de

O fato é que, no período colonial, a música erudita ou semierudita esteve muito atrelada à música religiosa e da música dita popular há pouco registro. A grande mudança cultural no âmbito da música deu-se, como nas outras artes, com a chegada da Corte ao Rio de Janeiro em 1808.

Um dos compositores brasileiros de maior destaque no período de D. João VI foi o padre José Maurício, que teve uma forte influência europeia em seus estudos, particularmente de Haydn e Mozart, não revelando sua contribuição um "modo de ser brasileiro". Além disso, suas composições sempre estiveram muito arraigadas à Igreja – sendo em sua grande parte de caráter sacro – e, a partir de 1808, à Capela Real, criada por D. João VI (Kiefer, 1977, p.52-8).

O padre José Maurício, além de compositor, foi professor de música e entre seus alunos estiveram Francisco Manuel da Silva, autor do Hino Nacional, e Cândido Inácio da Silva, compositor de modinhas (ibidem, p.56). O ambiente era propício à criação musical, entretanto uma parte significativa das partituras remanescentes encontra-se dispersa pelo Brasil e pela Europa; menos ainda se sabe das modinhas, toadas e serenatas, sendo por isso difícil afirmar se alguma delas apresentava referências à cidade brasileira.

Da mesma forma que houve um movimento romântico na literatura, existiu um Romantismo na música brasileira, posterior à época de D. João VI (ibidem, p.64). Desse movimento, talvez o nome de maior destaque seja Carlos Gomes, compositor de óperas e autor de O Guarani – inspirado no romance de José de Alencar.

---

composição do período colonial. Nessas modinhas, entretanto, não há referências à cidade brasileira, sendo a maioria de cunho sentimental, como se observa neste exemplo: "Não pode a longa distancia / Que nos pôs tão separados / Quebrar as doces prizoens / Com que amor nos tem ligados" (Lima, E. de, 2001, p.203).

A música estava se desenvolvendo na cidade, no espaço urbano e, como na literatura, profundamente ligada à burguesia, a seus gostos e costumes cada vez mais europeizados, ao mesmo tempo em que se procurava criar um sentimento nacional, e que principiava a luta por uma música mais brasileira no âmbito erudito. Mas seria de fato a partir da República, e com o crescente processo de urbanização do país, que a cidade brasileira passaria a ocupar um espaço cada vez mais expressivo na música popular e erudita produzida no Brasil. Ou seja, a inserção de representações da cidade na música está muitas vezes relacionada à proliferação e crescimento do espaço urbano no país. "Pauliceia, como és formosa" e "Odeon", de Ernesto Nazareth, são composições que incorporam traços da urbanidade, assim como "Sururu na cidade", de Zequinha de Abreu – composição já de 1924 que procura captar e transmitir o ambiente da Revolta Paulista de 1924. Nessa linha de homenagens prestadas à cidade brasileira estariam Noel Rosa, Ari Barroso, Antonio Carlos Jobim e tantos outros compositores que ao longo do século XX voltaram seu olhar para o espaço urbano e registraram, por meio de sons, ritmos, acordes e harmonias, características dos nossos centros urbanos que provocaram e atiçaram sua sensibilidade musical.

A cidade no teatro, considerado agora como encenação e não em sua literalidade, estaria nos detalhes arquitetônicos do cenário, no espaço criado para representar uma rua, uma casa, um sobrado, uma sala, uma alcova, mas esse material, se foi de alguma forma preservado ou registrado, necessitaria do mesmo modo de uma pesquisa específica. As únicas evidências concretas dessas formas de representação da cidade brasileira no palco de nossos teatros são a descrição ou a caracterização dos quadros definidas pelos autores das peças nos textos teatrais e eventuais fotografias da segunda metade do século XIX.

É preciso lembrar, entretanto, que nem sempre as peças teatrais foram encenadas no teatro. Houve casos em que a própria cidade – ou vila, ou povoação – lhes serviu de palco e cenário. Décio de Almeida Prado (2003, p.20) afirma que as peças escritas por José de Anchieta, por exemplo, podem ter sido apresentadas em "formato de procissão", tendo o espetáculo um caráter itinerante, com paradas em vários lugares.

Além disso, o teatro que desponta no século XVIII, na Bahia, no Rio de Janeiro e em Minas Gerais, estava atrelado à igreja católica, sendo as peças não raro executadas durante festividades religiosas. Existem inclusive relatos de peças teatrais postas em cena em tablados erguidos junto às igrejas (ibidem, p.22).

À época da construção dos primeiros teatros – em Salvador, no Rio de Janeiro, em Recife, São Paulo e Porto Alegre –, entre 1760 e 1795, difundia-se na colônia portuguesa a ópera italiana (ibidem, p.23) – totalmente desvinculada de qualquer representação da cidade brasileira nos palcos.

Vale ainda destacar o fato de que até princípios do século XIX, a qualidade dos espetáculos teatrais no Brasil é considerada muito baixa (ibidem, p.27). É mais uma vez a chegada da Corte ao Rio de Janeiro que proporciona uma mudança significativa nesse campo artístico. Em 1810, D. João VI manifesta seu desejo de erguer na capital um "teatro decente" (ibidem, p.31), onde seriam representados todos os gêneros teatrais em voga no século XIX: a tragédia e a comédia, o drama e o melodrama, a ópera e o entremez, a farsa e a burleta, a mágica e o *vaudeville*, além dos espetáculos de circo e de revista (ibidem, p.32). É muito provável que tenha sido a partir desse momento que o teatro (como construção) passou a dar abrigo a cenários representativos da cidade brasileira cuja descrição talvez pudesse ser encontrada em algum relato de viagem se os viajantes não estivessem mais interessados em criticar os

atores e a música, ou mesmo a plateia, em sua comparação quase inevitável com o teatro europeu.

Mas é certo que houve, especialmente a partir do século XIX, qualquer coisa da cidade brasileira nos cenários definidos pelos escritores que a adotaram como "lugar de cena" em suas peças teatrais, quando estas foram apresentadas em nossos palcos.

Manifestações artísticas muito ligadas à pintura, o desenho e a gravura também apresentaram representações da cidade brasileira no período que antecedeu a República.

Aulas oficiais de desenho artístico[4] só existiram no Brasil após a criação da Academia Imperial de Belas Artes, no século XIX. Sabe-se, contudo, que havia quem ensinasse desenho em Ouro Preto, por exemplo, ainda no século XVIII. A questão é se nesses desenhos havia representações da cidade brasileira. Considerando-se a dificuldade de localização e acesso das pinturas produzidas por artistas brasileiros durante a Colônia e o Império, imagine-se o grau de dificuldade na localização de desenhos.

Há, evidentemente, os desenhos e as gravuras produzidas na Europa a partir dos desenhos dos viajantes, reproduzidos em seus relatos de viagem e estes também devem ser considerados. Como exemplo, podemos citar os importantíssimos desenhos de Hércules Florence que retratam a cidade de Cuiabá na primeira metade do século XIX – com suas casas térreas e sobrados erguidos no alinhamento de ruas de terra batida, e seus quintais cheios de árvores de fruto – e outras cidades brasileiras desse

4 Note-se que estamos tratando aqui do desenho artístico e não do desenho técnico produzido por engenheiros militares durante o período colonial. Sobre esta produção, ver os textos de Bueno (2011a; 2011b). Segundo Bueno (2011a, p.3), há "milhares de desenhos sobreviventes" nos arquivos de instituições oficiais às quais se destinaram os planos e mapas.

período com um traço bem definido que por vezes apresenta ao observador a imagem de uma cidade muito mais próxima da cidade real, observada pelo artista, do que as pinturas elaboradas com técnicas mais rebuscadas.

Os desenhos de Maria Graham, de Recife, Salvador e do Rio de Janeiro – parte deles transformada em gravura para publicação do diário de viagem –, apesar dos erros de perspectiva e das deficiências técnicas, são registros igualmente importantes dessas cidades nas primeiras décadas do século XIX.

Os croquis de Rugendas, como já foi dito, mais fidedignos à realidade representada que as gravuras ou pinturas a óleo feitas a partir desses esboços, também constituem material precioso para a análise das cidades do Brasil e de suas representações.

No caso da produção estrangeira, vale para o desenho e para a gravura o que se concluiu com relação à pintura: correspondem ao olhar dos viajantes sobre as paisagens brasileiras.

Mas no que diz respeito à gravura executada no Brasil, especificamente, seu primeiro núcleo produtor foi a Impressão Régia, criada por D. João VI em 1808, estando, portanto, estritamente ligada à imprensa nesse momento (Santos, 2008, p.22). Antes disso, houve apenas uma ou outra exceção, como uma prancha do livro *Exame de bombeiros*, gravada no Rio de Janeiro em 1749, provavelmente na oficina de Isidoro da Fonseca, antes que esta fosse fechada e queimada para não propagar ideias contrárias aos interesses do Estado, ou ainda o livro gravado a buril pelo padre José Joaquim Viegas de Menezes em Vila Rica, em 1806 (ibidem, p.23). Essas práticas, contudo, "não caracterizam uma produção formal de imagens gravadas" (ibidem, p.25).

Durante o reinado de D. Pedro I, a gravura se manteve atrelada ao Estado, embora se ampliasse, dia após dia, a

circulação de imagens gravadas entre as pessoas comuns (ibidem, p.41). Somente a partir das Regências, a figura do gravador se consolida como um agente social, respaldada em uma produção privada e comercial, que se opôs à função pública e politicamente comprometida conhecida até então (ibidem, p.79): "Desvinculada dos ateliês oficiais, a gravura ganhou liberdade para se embrenhar pelo universo da representação gráfica, assumindo o ato de gravar como um gesto transformador e criador de informação" (ibidem, p.101).

As representações da cidade brasileira nessa produção correspondem, em sua maioria, aos panoramas e vistas que se difundiram a partir da década de 1840 e que foram substituídos pela fotografia de paisagem nas décadas seguintes, assim como aos cenários dos acontecimentos registrados nas "gravuras de reportagem" e em outras gravuras publicadas nos periódicos de grande circulação, em que a cidade aparece como pano de fundo com suas casas térreas e sobrados. Há representações de nossas paisagens urbanas na gravura do frontispício de livros e no miolo destes, como ilustração, bem como nas revistas ou periódicos ilustrados que se difundiram, especialmente no Rio de Janeiro, em fins do século XIX.

Já a gravura constante nos relatos de viagem foi produzida na Europa, longe dos lugares representados, sujeita a ajustes e distorções que certamente ampliaram a lacuna entre a realidade observada pelo artista e o resultado final, obtido e difundido entre os europeus. Corresponde a outra ordem de relações, como afirma Renata Santos, pois tinha como objetivo oferecer interpretações possíveis "desse Novo Mundo tão pitoresco e exótico para os olhares de fora" (ibidem, p.29). Ainda assim, constitui registro importante de nossos centros urbanos.

Existe ainda outra manifestação artística em que seria possível encontrar representações da cidade brasileira.

Trata-se da pintura de interiores – seja a do interior das igrejas, seja a do interior das residências ou de outros edifícios. No primeiro caso, considerando-se que a pintura decorativa religiosa se baseava ou tinha por modelo e inspiração as estampas de antigos missais, sendo muito mais cópia do que criação autêntica (Jardim, 1978, p.187-212), são provavelmente raros os casos em que a cidade brasileira aparece retratada. O que não significa dizer que não possam existir trechos da cidade ou de sua paisagem ou mesmo algumas de suas construções representadas como pano de fundo da cena ou como elementos que preencheriam nas paredes e nos tetos das igrejas os brancos ou vazios existentes nas estampas dos missais. Modificações ou recriações na transplantação das imagens dessas estampas para os tetos e paredes das igrejas sabe-se que houve, e não foram poucas. No segundo caso, a busca de evidências seria ainda mais difícil, posto que a maior parte das construções de uso residencial do período foi demolida ou profundamente alterada. Mas restam ainda alguns exemplares que comprovam a existência de representações da cidade brasileira no interior das casas, como no teto da sala da Casa Esperança, em São Sebastião, em que se vê uma pintura do Passeio Público do Rio de Janeiro[5] – é a interiorização da paisagem na construção; a representação da cidade na casa.

O fato traz à tona algumas questões importantes: o que levaria o proprietário de um sobrado a querer ter no teto ou nas paredes de sua residência representações de paisagens urbanas do Brasil? Isto revelaria a valorização de alguns de nossos espaços urbanos? Revelaria a valorização de nossas paisagens?

---

5 Esse exemplo da pintura da sala da Casa Esperança foi lembrado pelo professor Murillo Marx.

Evidentemente se trata apenas de um exemplo e podem existir (ou existiram) outros que incitariam essas e outras questões, como, por exemplo, por que representar paisagens não da cidade onde a casa se situa, mas da cidade da qual se pretende lembrar? Quais as características dessa representação da cidade brasileira na casa? Em que difere das representações dos quadros, aquarelas, pinturas a óleo, desenhos e gravuras? Quais as suas peculiaridades? Até o momento, o que se pode afirmar é que de fato existiram representações de paisagens da cidade brasileira no interior de nossas construções no período colonial e no Império, mas falta documentação a esse respeito.

Esse breve percurso por outras artes ou manifestações artísticas demonstra que ainda há muito a ser feito no campo da música, do teatro, da gravura, do desenho, da pintura de interior, para citar apenas alguns exemplos, no sentido de descobrir, catalogar, estudar, analisar e divulgar o que se produziu no país nos séculos que antecederam a República. Essa pesquisa seria necessária também para que soubéssemos com maior precisão a amplitude das representações da cidade brasileira nessas artes – se havia referências aos centros urbanos nas modinhas, o que havia de representação da cidade nos cenários das peças teatrais, quais cidades foram representadas na gravura do século XIX além do Rio de Janeiro, se há desenhos de Vila Rica produzidos por artistas brasileiros no século XVIII, e se existem outras representações da cidade brasileira na pintura de interior além daquelas das quais tomamos conhecimento.

Todas essas questões por enquanto ficam em aberto, solícitas de investigações futuras, que se espera tenham lugar para complementar o panorama artístico do período colonial e do Império, ratificando essa relação muitas vezes dialética entre arte e cidade.

Conclusão
Arte e Cidade no Brasil

É interessante observar como o desenvolvimento da Arte na Brasil (incluindo a literatura), durante o período colonial e o Império, se sobressai exatamente nos lugares de mais intenso desenvolvimento econômico e urbano. Isto se explica em parte pelo fato de que nesses lugares habitavam famílias com possibilidades de financiar uma educação mais requintada a seus descendentes. Não que não houvesse exceções, nem autodidatismo, ou mesmo situações peculiares como as oficinas que se formaram em Minas Gerais no período áureo do Barroco brasileiro. Mas é digno de nota o modo como o eixo artístico se desloca acompanhando o deslocamento do eixo econômico, devendo-se ainda salientar que mesmo os artistas estrangeiros que retrataram nossas paisagens nesse período dirigiram-se predominantemente aos locais em estágio mais avançado de desenvolvimento.

Dessa forma, a cidade brasileira que aparece nas artes dos séculos XVI e XVII é a cidade do nordeste, especialmente Recife e Salvador – que se destacavam no panorama econômico dessa época com a cultura da cana-de-açúcar. A cidade do século XVIII é primordialmente a cidade das Minas Gerais, do Século do Ouro – que surge em função

do minério e declina com sua escassez. A cidade da primeira metade do século XIX é principalmente a Corte, que se transforma sob influência europeia; e da segunda metade desse mesmo século é a cidade transformada com a economia do café – particularmente São Paulo – e com a economia da borracha ao norte do país, como acontece com Manaus, com vida cultural intensa em fins do Oitocentos.

Assim, Frans Post retrata Recife e Olinda no século XVII; Gregório de Matos evoca a Bahia seiscentista em sua poesia; Vila Rica aparece nos poemas de Cláudio Manuel da Costa na passagem do século XVIII para o XIX; o Rio de Janeiro tem suas paisagens registradas por Thomas Ender, Rugendas e Debret nas primeiras décadas do século XIX, e ao longo de todo esse século, nos romances de Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar e Machado de Assis; São Paulo aparece na fotografia de Militão Augusto de Azevedo em dois momentos: 1862 e 1887, e essa nova forma de expressão artística é empregada também para o registro da imagem de outras capitais no período – o Rio de Janeiro de Marc Ferrez, o Recife de Augusto Stahl, a Salvador de Benjamin Mullock e R. Lindemann, as cidades de Porto Alegre e Belém também retratadas por Marc Ferrez, e mesmo Manaus, ao norte do país, durante o apogeu da borracha, retratada por diversos fotógrafos.

Considerada dessa maneira, a arte parece mesmo ser "atividade tipicamente urbana", como salienta Argan – e um urbano que não se restringe aos limites do "urbanizado", mas que avança pelas chácaras, pelas roças e sítios dos arredores da cidade.

É necessário ainda levar em conta o fato de ter a Arte, no Brasil, acompanhado as transformações de ordem política e social. Desse modo, a Arte produzida aqui nos primeiros séculos de colonização foi uma arte de cunho predominantemente religioso, com seu apogeu no

Barroco Mineiro; a Arte após a chegada da Corte se estabelece definitivamente segundo novos padrões, sob clara influência francesa e inglesa, prosseguindo assim pelo Império e alterando-se em fins do século XIX, quando começa a ganhar força a ideia da necessidade de uma Arte genuinamente nacional, que prenuncia o Modernismo do século XX, já em plena era republicana.

Da mesma forma, a cidade que aparece na arte é inicialmente a cidade colonial, com suas casas térreas e sobrados, ora de taipa, ora de pedra, ora de pau a pique e sapé, ladeando ruas de terra ou de pedra, que muitas vezes levam a igrejas igualmente simples ou um pouco mais requintadas. A cidade do século XIX é uma cidade em transformação, sob influência europeia, com suas construções adornadas com detalhes neoclássicos na fachada, as ruas sendo calçadas, iluminadas e arborizadas segundo padrões europeus de urbanização. Durante um certo tempo, entretanto, a cidade permanece com seus traços coloniais, como no Rio de Janeiro retratado por Thomas Ender, conforme destaca Gilberto Ferrez (1976):

> [...] Ainda era a cidade colonial do século XVIII [...], cidade de arquitetura rude, mas com alguns belos conjuntos, muito pitoresca, de ruas apertadas, mal calçadas, janelas de rótulas, iluminação de azeite de baleia, uma população ruidosa, alegre, de todos os matizes, [...] cores vivas por toda parte, nas vestes, nas casas, no céu, nas matas, na terra e, tudo, cintilando à luz forte do sol dos trópicos; matas e árvores imensas chegando até ao pé da cidade, cheias de mistérios, aos olhos dos recém-chegados. Frutos e legumes exóticos de todas as cores e feitios, de todos os tamanhos; pássaros e flores de coloridos desconhecidos; enfim, um paraíso para o pintor jovem e talentoso que foi desenhando infatigavelmente, numa sofreguidão de tudo ver e tudo anotar fielmente.

Esse mesmo Rio de Janeiro, fotografado por Marc Ferrez em fins do século XIX, é uma cidade bastante europeizada. O mesmo pode ser dito em relação à capital paulista, que também aparece nas aquarelas de Ender com aspectos provincianos e surge extremamente transformada nas imagens fotográficas de 1887. Tratava-se de uma cidade se preparando para a fase republicana, das praças ajardinadas, com coreto onde a banda tocava, dos edifícios e escolas públicas se destacando no espaço urbano, do bonde elétrico, dos automóveis, das fábricas cercadas pelo casario operário, da difusão dos cortiços e dos palacetes dos ricos fazendeiros e industriais. Uma cidade plena de contrastes e de antagonismos sociais.

Não que não existissem casos de permanências ou de supostas permanências como aconteceu com Vila Rica, que aparentemente permaneceu estagnada no tempo, como se continuasse, ao longo de todo o século XIX, a mesma vila retratada por Rugendas, quando na verdade teve muitas de suas construções alteradas nesse período com o acréscimo de detalhes neoclássicos na fachada. Houve sim casos de permanência, especialmente em localidades a grande distância do litoral, como Goiás Velho e Cuiabá, que entraram em decadência após o esgotamento do ouro. Representam o extremo oposto das cidades que em curtíssimo espaço de tempo, tiveram sua paisagem severamente alterada, como aconteceu com Manaus, que aparece em fotografias de meados do século XIX ainda com algumas construções cobertas de sapé, e em fins do Oitocentos, com edificações neoclássicas, produzidas segundo o padrão europeu, distribuídas em ruas largas e arborizadas.

Tem-se a impressão de que o ritmo das mudanças – extremamente lento durante o período colonial – se alterou definitivamente após a chegada da Corte ao Rio de Janeiro, sendo a própria Arte uma das fontes documentais

mais expressivas dessa súbita mudança de ritmo de desenvolvimento urbano.

A invenção e difusão da fotografia, assim como a possibilidade de implantação de tipografias em território nacional, ampliaram as formas de registro da cidade na Arte. As vistas e panoramas da cidade brasileira, difundidas por meio da gravura e das imagens fotográficas, os romances urbanos, as crônicas publicadas em periódicos em muito contribuíram (e contribuem) para a visão, a compreensão e o melhor entendimento de nossas paisagens urbanas nesse período histórico. Recursos estes que não havia nos primeiros séculos de colonização, limitando-se o registro de aspectos do espaço urbano às crônicas de viagem, aos tratados descritivos, às peças teatrais, aos poemas – manuscritos ou publicados em Portugal, às pinturas, desenhos e gravuras de estrangeiros interessados em registrar as paisagens do Brasil e, eventualmente, à pintura de interior de construção ou talvez a uma ou outra modinha, cujo registro não chegou até nós.

"Arte e cidade no Brasil" é um tema que se amplia de fato a partir do século XIX e que se impõe definitivamente a partir da República, quando se multiplicam as pinturas, as gravuras, os desenhos, as peças de teatro, os romances, as crônicas, os poemas, as músicas e letras de música, as fotografias e, posteriormente, os filmes que registram aspectos da cidade brasileira. No século XX, torna-se corolário a importância de retratar a nossa realidade urbana por meio da Arte.

Referências

ABREU, C. de. *As primaveras*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, [s.d.]. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select_action=&co_obra=2173&co_midia=2. Acesso em: ago. 2024.

ALENCAR, J. de. *A pata da gazela*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, [s.d.]a. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select_action=&co_obra=2096&co_midia=2. Acesso em: ago. 2024.

ALENCAR, J. de. *A viuvinha*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, [s.d.]b. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select_action=&co_obra=2089&co_midia=2. Acesso em: ago. 2024.

ALENCAR, J. de. *Cinco minutos*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, [s.d.]c. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select_action=&co_obra=2019&co_midia=2. Acesso em: ago. 2024.

ALENCAR, J. de. *Diva*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, [s.d.]d. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select_action=&co_obra=2033&co_midia=2. Acesso em: ago. 2024.

ALENCAR, J. de. *Lucíola*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, [s.d.]e. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select_action=&co_obra=2047&co_midia=2. Acesso em: ago. 2024.

ALENCAR, J. de. *Verso e reverso*. [S.l.]: Biblioteca Virtual de Literatura, [s.d.]f. Disponível em: https://www.biblio.com.br/conteudo/JosedeAlencar/mversoreverso.htm. Acesso em: ago. 2024.

ALENCAR, J. de. *Senhora*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, [s.d.]g. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select_action=&co_obra=2026&co_midia=2. Acesso em: ago. 2024.

ALENCAR, José de. *Sonhos d'oro*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional. [s.d.]h. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select_action=&co_obra=1849&co_midia=2. Acesso em: ago. 2024.

ALMEIDA, M. A. de. *Memórias de um sargento de milícias*. 25.ed. São Paulo: Ática, 1996. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select_action=&co_obra=1984&co_midia=2. Acesso em: ago. 2024.

ALVES, C. *Espumas flutuantes*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, [s.d.]. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select_action=&co_obra=2021&co_midia=2. Acesso em: ago. 2024.

ANCHIETA, J. de. *Na vila de Vitória* e *Na visitação de Santa Isabel*. Peças em castelhano e português do século XVI, transcritas e comentadas por M. de L. de Paula Martins. Documentação Linguística 3. São Paulo: Museu Paulista, 1950.

ANTONIL, A. J. *Cultura e opulência do Brasil*. 3.ed. Belo Horizonte: Itatiaia: Edusp, 1982. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select_action=&co_obra=1737&co_midia=2. Acesso em: ago. 2024.

ARGAN, G. C. *História da arte como história da cidade*. Trad. Pier Luigi Cabra. 5.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ASSIS, M. de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

AZEVEDO, Á. de. *Poemas irônicos, venenosos e sarcásticos*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, [s.d.]. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select_action=&co_obra=2100&co_midia=2. Acesso em: ago. 2024.

AZEVEDO, M. A. de. *Álbum comparativo da cidade de São Paulo*. São Paulo: PMSP/SMC/DPH, 1981.

BANDEIRA, J.; LAGO, P. C. do. *Debret e o Brasil – Obra completa: 1816-1831*. São Paulo: Capivara, 2008.

BARATA, M. *Azulejos no Brasil*: séculos XVII, XVIII e XIX. 1955. 298p. Tese (Concurso de Professor Catedrático de História da Arte) – Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1955.

BARDI, P. M. *História da arte brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

BARDI, P. M. *Miguel Dutra*: o poliédrico artista paulista (Itu, 1810 – Piracicaba, 1875). São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1981.

BOSI, A. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRANDÃO, A. F. *Diálogos das grandezas do Brasil*. Salvador: Progresso, 1956. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select_action=&co_obra=1736&co_midia=2. Acesso em: ago. 2024.

BUENO, B. P. S. *Desenho e desígnio*: o Brasil dos engenheiros militares – 1500-1822. São Paulo: Edusp, 2011a.

BUENO, B. P. S. Com as mãos sujas de cal e de tinta, homens de múltiplas habilidades: os engenheiros militares e a cartografia na América Portuguesa (sécs. XVI-XIX). In: I SIMPÓSIO BRASILEIRO DE CARTOGRAFIA HISTÓRICA, I., 2011, Paraty. Anais... Paraty: Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2011b. p.1-14. Disponível em: http://www.ufmg.br/rededemuseus/crch/simposio/_BUENO_BEATRIZ_P.pdf.

CAMINHA, P. V. de. *Carta a El Rei D. Manuel*. São Paulo: Dominus, 1963. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2003. Acesso em: ago. 2024.

CANDIDO, A. *O romantismo no Brasil*. 2.ed. São Paulo: Humanitas: FFLCH, 2004.

CARVALHO, V. C. de. A representação da natureza na pintura e na fotografia brasileiras do século XIX. Em: FABRIS, A. (Org.). *Fotografia*: usos e costumes. São Paulo: Edusp, 1991. p.199-231.

CLARK, K. *Paisagem na arte*. Lisboa: Ulisseia, 1961.

COSTA, C. M. da. *Obras poéticas de Glauceste Satúrnio*. Edição de referência: *A poesia dos inconfidentes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996a. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select_action=&co_obra=16554&co_midia=2. Acesso em: ago. 2024.

COSTA, C. M. da. *Vila Rica*. Edição de referência: *A poesia dos inconfidentes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996b. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select_action=&co_obra=16557&co_midia=2. Acesso em: ago. 2024.

DIENER, P. *Rugendas e o Brasil*. São Paulo: Capivara, 2002.

DUPRAT, R (Org.). *Música do Brasil Colonial*. 2 v. São Paulo: Edusp; Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 1994.

DURÃO, S. R. *Caramuru*. Belém: Núcleo de Educação a Distância (Nead), [s.d.]. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select_action=&co_obra=16642&co_midia=2. Acesso em: ago. 2024.

ERMAKOFF, G. *Juan Gutierrez*: imagens do Rio de Janeiro, 1892-1896. Rio de Janeiro: Capivara, 2001.

FERREZ, G. *O Brasil de Thomas Ender, 1817*. Rio de Janeiro: FMS, 1976.

FERREZ, Gilberto. *A fotografia no Brasil*: 1840-1900. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1985.

FERREZ, G. *Velhas fotografias pernambucanas*: 1851-1890. Rio de Janeiro: Campo Visual, 1988a.

FERREZ, G. *Bahia. Velhas fotografias*: 1858-1900. Salvador: Banco da Bahia; Rio de Janeiro: Kosmos, 1988b.

FERREZ, G. *O Rio antigo do fotógrafo Marc Ferrez*: paisagens e tipos humanos do Rio de Janeiro, 1865-1918. 3.ed. São Paulo: Ex-Libris, 1989.

GÂNDAVO, P. de M. *Tratado da Terra do Brasil; História da Província Santa Cruz*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/

DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2002. Acesso em: ago. 2024.

GONZAGA, T. A. *Marília de Dirceu*. [S.l.]: [s.n.], [s.d.]. Texto estabelecido e anotado por Sérgio Pachá. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select_action=&co_obra=2048&co_midia=2. Acesso em: ago. 2024.

GONZAGA-DUQUE, L. *A arte brasileira*. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

GUIMARÃES, B. *A dança dos ossos*. Belém: Núcleo de Educação a Distância (Nead), [s.d.]a. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select_action=&co_obra=16110&co_midia=2. Acesso em: ago. 2024.

GUIMARÃES, B. *A escrava Isaura*. São Paulo: Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro, [s.d.]b. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select_action=&co_obra=1775&co_midia=2. Acesso em: ago. 2024.

HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HOLANDA, S. B. de (Org.). *História geral da civilização brasileira*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1960.

JARDIM, L. "A pintura decorativa em algumas igrejas antigas". Em: *Pintura e Escultura – vol. I*. São Paulo: FAU-USP; MEC-Iphan, 1978. p.187-212.

KIEFER, B. *História da música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

KOSSOY, B. *Origens e expansão da fotografia no Brasil – século XIX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980a.

KOSSOY, B. *A fotografia como fonte histórica*: introdução à pesquisa e interpretação das imagens do passado. São Paulo: Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia de São Paulo, 1980b.

KOSSOY, B. *Fotografia e história*. São Paulo: Ática, 1989.

KOSSOY, B. Fotografia e paisagem: o explícito e o oculto nas representações fotográficas. *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa, n.39, p.133-42, jun. 2008.

LAGO, B. C. do. *Augusto Stahl*. Obra completa em Pernambuco e Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Capivara, 2001.

LAGO, P. C. do. *Militão Augusto de Azevedo*: São Paulo nos anos 1860. Rio de Janeiro: Capivara, 2001.

LAGO, P. C. do. *Taunay e o Brasil* – Obra Completa. 1816-1821. São Paulo: Capivara, 2008.

LAGO, P. C. do; LAGO, B. C. do. *Frans Post, 1612-1680: catalogue raisonné*. São Paulo: Capivara, 2006.

LIMA, E. de. *As modinhas do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2001.

LIMA, S. F. de. "O circuito social da fotografia". Em: FABRIS, A. (Org.). *Fotografia*: usos e costumes. São Paulo: Edusp, 1991. p.59-82.

MACEDO, J. M. de. *A luneta mágica*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, [s.d.]a. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select_action=&co_obra=2126&co_midia=2. Acesso em: ago. 2024.

MACEDO, J. M. de. *A moreninha*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, [s.d.]b. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select_action=&co_obra=2023&co_midia=2. Acesso em: ago. 2024.

MACEDO, J. M. de. *Memórias da rua do Ouvidor*. Edição de referência: *Memórias da Rua do Ouvidor*, Coleção Temas Brasileiros 63. Brasília: Editora UnB, 1988. Disponível em: https://www.biblio.com.br/defaultz.asp?link=https://www.biblio.com.br/conteudo/JoaquimManueldeMacedo/memoriasdarua.htm. Acesso em: ago. 2024.

MACEDO, J. M. de. *O moço loiro*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, [s.d.]d. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select_action=&co_obra=2107&co_midia=2. Acesso em: ago. 2024.

MARX, M. *Cidade brasileira*. São Paulo: Melhoramentos: Edusp, 1980.

MATOS, G. de. *Crônica do viver baiano seiscentista*. Belém: Núcleo de Educação a Distância (Nead), [s.d.]a. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=16656. Acesso em: ago. 2024.

MATOS, G. de. *Seleção de obras poéticas*. São Paulo: Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro, [s.d.]b. Disponível em: http://

www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=1827. Acesso em: ago. 2024.

MELLO, J. A. G. de; ALMEIDA, A. F. P. de. O Brasil no período dos Filipes (1580-1640). In: HOLANDA, S. B. de (Org.). *História geral da civilização brasileira. Tomo I. A época colonial*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1960.

MENESES, U. B. de. Morfologia das cidades brasileiras. Introdução ao estudo histórico da iconografia urbana. *Revista USP*, São Paulo, n.30, p.144-155, jun.-ago. 1996.

MOISÉS, M. *História da literatura brasileira*: das origens ao romantismo. São Paulo: Cultrix, 1985.

MOISÉS, M. *História da literatura brasileira*: Romantismo. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1989.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 7.ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

NÓBREGA, M. da. *Cartas do Brasil, 1549-1560*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.

PENA, M. *Comédias de Martins Pena*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1956a.

PENA, M. *Dramas*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1956b.

PORTO-ALEGRE, A. *Paisagens: contos*. Porto Alegre: Movimento, 1987.

PORTO-ALEGRE, A. *Teatro completo de Araújo Porto-Alegre*. Rio de Janeiro: Inacen, 1988.

PRADO, D. de A. *História concisa do teatro brasileiro*: 1570-1908. São Paulo: Edusp, 2003.

SANTOS, R. *A imagem gravada*: a gravura no Rio de Janeiro entre 1808 e 1853. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

SOUSA, G. S. de. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. Brasília: Ministério da Educação, [s.d.]. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=38095. Acesso em: ago. 2024.

TAUNAY, A. d'E. *Inocência*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, [s.d.]. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select_action=&co_obra=2017&co_midia=2. Acesso em: ago. 2024.

TÁVORA, F. *O cabeleira*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, [s.d.]. Disponível em http://www.dominiopublico.

gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select_action=&co_obra=2073&co_midia=2. Acesso em: ago. 2024.

TÁVORA, F. *O matuto*: crônica pernambucana. Rio de Janeiro: Garnier, 1902. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select_action=&co_obra=1812&co_midia=2. Acesso em: ago. 2024.

TÁVORA, F. *O sacrifício*. São Paulo: Clube do Livro, 1969. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select_action=&co_obra=1813&co_midia=2. Acesso em: ago. 2024.

TÁVORA, F. *Teatro de Franklin Távora*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TEIXEIRA, B. *Prosopopeia*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, [s.d.]. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2117. Acesso em: ago. 2024.

VARELLA, F. *Poemas*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, [s.d.]. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select_action=&co_obra=2167&co_midia=2. Acesso em: ago. 2024.

VASCONCELLOS, S. de. "Vistas de Ouro Preto". Em: *Arquitetura no Brasil*: pintura e outros temas. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 1959.

VASQUEZ, P. K. *Revert Henrique Klumb – um alemão na Corte Imperial Brasileira*. Rio de Janeiro: Capivara, 2001.

WAGNER, R. *Viagem ao Brasil nas aquarelas de Thomas Ender*. Petrópolis: Kapa Editorial, 2000.

WILLIAMS, R. *O campo e a cidade na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SOBRE O LIVRO

Tipologia: Horley Old Style 10,5/14
1ª edição Editora Unesp Digital: 2024

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Coordenação Editorial
Marcos Keith Takahashi (Quadratim)

Edição de texto
Lucas Lopes

Imagem da capa
Victor Meirelles, *Estudo para o panorama do Rio de Janeiro (Morro de Santo Antônio e Largo do Rocio)*, 1885, óleo sobre tela, Coleção Museu Nacional de Belas Artes

Editoração eletrônica
Arte Final

A cidade brasileira do período colonial aparece em tratados descritivos, relatos de viagem, pinturas, aquarelas e em poemas do Barroco e do Arcadismo. É no século XIX, entretanto, que passa a ser representada com frequência em textos literários e em pinturas de viajantes e artistas brasileiros. Com o advento da fotografia, a partir da descoberta de Daguèrre em 1839, multiplicam-se as representações de paisagens urbanas do Brasil nas imagens produzidas por fotógrafos como Revert Klumb, Augusto Stahl, Marc Ferrez e Militão Augusto de Azevedo.

A literatura, a pintura e a fotografia são fontes documentais relevantes para a construção da história da cidade brasileira. É preciso, contudo, lembrar que a cidade na arte é sempre uma representação – expressão dos vários olhares que convergem para a mesma paisagem.

Esta obra procura investigar e demonstrar o modo como a cidade brasileira está presente na literatura, na pintura e na fotografia durante o período colonial e nas décadas que precederam o advento da República, assim como destacar a importância da arte como registro histórico da cidade.

Solange de Aragão é arquiteta, urbanista, mestre e doutora pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de São Paulo (USP), com pós-doutorado em História do Brasil pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP e em História da Arte pela FAU/USP. Leciona no curso de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Ciências e de Tecnologia (FCT) da Universidade Estadual Paulista (Unesp), *campus* de Presidente Prudente, e atua como professora colaboradora no curso de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes (IA) da Unesp, *campus* de São Paulo. É autora dos livros *Ensaio sobre o jardim* (2007) – vencedor do Concurso Nacional de Ensaios da Fundação Gilberto Freyre – e *Ensaio sobre a casa brasileira* (2011).

editora unesp DIGITAL